REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
IN GARDONE-RIVIERA

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER STAATLICHEN GALERIEN IN BAYERN

XXXIV. Band. 3. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1911.

Gemälde und Zeichnungen in Genua.

Aus Anlaß der neuen Kataloge[1]).

Von **Emil Jacobsen.**

Die beiden öffentlichen Gemäldegalerien in Genua, die nicht allein für die ligurische Malerschule des 15., 16. und 17. Jahrhunderts von Bedeutung sind, sondern auch wichtige Bilder der venezianischen, einige gute der bolognesischen und andern Malerschulen Italiens und auch interessante Gemälde aus den niederländischen, spanischen und französischen Schulen besitzen, haben erst jetzt (1910) einen Katalog bekommen, der auf wissenschaftliche Bedeutung Anspruch machen kann.

Der Verfasser ist Orlando Grosso, ein durch verschiedene Studien über ligurische Malerei vorteilhaft bekannter Forscher.

Einige Monate später hat derselbe Verfasser, zusammen mit Antonio Pettorelli, eine Auswahl der Zeichnungen aus der großen Handzeichnungssammlung im Palazzo Bianco veröffentlicht. Das Buch enthält 100 Zeichnungen in farbigen Wiedergaben, jede mit sorgfältiger Beschreibung und kritischen Notizen versehen.

»La pittura genovese«, sagt Orlando Grosso[2]), »non aveva mai risvegliata la curiosità degli italiani e stranieri, perchè essi l'ignoravano totalmente.«

Das ist wohl etwas übertrieben, doch ist die Literatur, die von der ligurischen Malerei im allgemeinen handelt, schnell aufgerechnet. Die wichtigsten dieser Schriften hat Grosso in seiner dem Katalog anhangenden »Bibliografia d'Arte genovese« vermerkt.

Über die beiden öffentlichen Gemäldegalerien in Genua ist noch wenig veröffentlicht worden. Ich nenne: »La Raccolta Galliera in Genova« (Archivio Storico dell'Arte III) von Gustavo Frizzoni, Genua von Wilhelm Suida, eine der vorzüglichsten Darstellungen aus der Serie: »Berühmte Kunststätten«, das Buch von Jean de Foville Gènes, Paris 1907 — und endlich einen Artikel vom Verfasser dieser Studie: »Le Gallerie

---

[1]) Orlando Grosso, Catalogo delle Gallerie di Palazzo Bianco-Palazzo Rosso. Genova 1910. — Orlando Grosso, Antonio Pettorelli, Disegni di Palazzo Bianco. Genova 1910.

[2]) La Pittura Genovese pag. 29. Estratto dalla Rivista Ligure. 1908.

Brignole-Sale Deferrari in Genova«, welcher im »Archivio Storico dell'Arte« 1896, Serie II, Anno II, veröffentlicht wurde.

Von diesen Schriften nennt Grosso in seiner Bibliografia nur die wenig selbständige von Jean de Foville, scheint aber die übrigen drei, gewiß nicht zum Vorteil seines Katalogs, nicht kennen gelernt zu haben.

Die Galerien, namentlich die des Palazzo Bianco sind aber nicht mehr dieselben, die sie vor einer Reihe von Jahren gewesen sind. So befindet sich in der Galerie des Palazzo Bianco nicht mehr die nicht unbedeutende Bildersammlung, die als Eigentum der Eredi Spinola bezeichnet war, dagegen sind mehrere wichtige Gemälde hinzugekommen.

In dem schönen Buch des Orlando Grosso und Antonio Pettorelli: »Disegni di Palazzo Bianco« sind zum erstenmal eine größere Anzahl Zeichnungen der reichen Handzeichnungssammlung veröffentlicht. Es ist überhaupt die erste Schrift, welche dieser Sammlung gewidmet ist. Diese hat schon deshalb eine große Bedeutung, weil sie uns genuesische Maler des siebzehnten Jahrhunderts in ihrer ganzen Spontaneität und Ursprünglichkeit vorführt, die entweder gar nicht, oder sehr unvollständig in den Galerien vertreten sind.

Es ist mir um so lieber, auf diese Galerien nach einer längeren Reihe von Jahren zurückzukommen, als mir hierdurch Gelegenheit geboten wird, verschiedene frühere Anschauungen teils zu ändern, teils zu modifizieren.

Über den Ursprung und die Geschichte der beiden Galerien habe ich schon in meiner ersten Schrift gehandelt, und um jede Wiederholung zu vermeiden, verweise ich den Leser hiermit auf dieselbe. Ich kann also, indem ich der Anordnung des Katalogs folge, gleich mit der Musterung der Gemälde beginnen, doch so, daß ich mit den Gemälden des Palazzo Rosso den Anfang mache.

Palazzo Rosso.

Stanza della Gioventu.

1. Carletto Caliari zugeschrieben. Martyrium der hl. Giustina. Der Verfasser des Katalogs schreibt das Bild dem Sohne des Paolo Veronese, Carletto Caliari, zu. Es ist eine Kopie nach einem Bild Paolos, wozu, wenn ich nicht irre, eine Originalskizze sich in der Galerie zu Padua befindet, welche dort mit Unrecht als eine Studie für das große Altarbild in S. Giustina gilt, doch ist es kaum von der Hand Carlettos.

2. Il Guercino. Cleopatra. Das Bild ist vornehmlich durch sein Kolorit interessant. Die große Wirkung wird durch die Zusammenstellung von nur zwei Farben hervorgebracht: die prachtvolle mauve Draperie, die Kissen von derselben Farbe und das weiße, ins Gelbliche spielende Laken, worin die Gestalt der schönen Königin eingehüllt ist.

Das Bild gehört zu jener zweiten, von den großen venezianischen Koloristen beeinflußten Manier, sehr verschieden von der ersten des Malers, wo er den »tenebrosi« folgte, und von der dritten, wo er von Guido Reni beeinflußt, kalt und akademisch wurde. Auf ein Meisterwerk der zweiten und besten Epoche: »Il figliuol prodigo« in der Galerie zu Turin habe ich schon früher aufmerksam gemacht.

5. Bernardo Strozzi. Die Köchin. Eins der bedeutendsten Gemälde des Meisters, von prachtvollem Silberton der Farben, großer Lebendigkeit und Frische der weiblichen Hauptfigur, wohl das Portrait seiner Schwester [3]). Das frische Bauernmädelgesicht mit der etwas platten, eingedrückten Nase hat einen Typus, den Strozzi immer wiederholt. Bewunderungswürdig ist auch das Stilleben. Man betrachte z. B. den weichen Flaum (man glaubt ihn zu fühlen) der auf ihrem Schoß liegenden Gans, welche die derbe Magd eben im Begriff zu rupfen ist. Es ist wohl kaum zu bezweifeln, daß niederländische Küchenstücke von Pieter Aertsen oder Joachim Beuckelaer den Genueser Maler inspiriert haben.

Nach Soprani [4]) war Strozzi als Maler wesentlich Autodidakt. Er nennt jedoch als Lehrer den Sieneser Pietro Sorri, der Katalog außerdem Valerio Castello.

8. Cornelius de Wael. Bogenschützen mit Reitertruppen im Kampf. — Eine alte Tradition will, daß van Dyck die Pferde gemalt haben soll, und der Verfasser des Katalogs ist geneigt der Tradition Recht zu geben. Es gibt jedoch keinen zureichenden Grund, die Mitarbeiterschaft des van Dyck an diesem Gemälde anzunehmen. Dasselbe ist wahrscheinlich ein Gesamtwerk der beiden Brüder Cornelius und Lukas de Wael [5]). Sie waren beide Freunde des van Dyck, der sie in einem Doppelbildnis gemalt hat, welches sich im Konservatorenpalast zu Rom befindet und im Jahre 1646 von W. Haller gestochen wurde.

9. Schule des Carpaccio (mit Fragezeichen) genannt. Nach dem Verfasser des Katalogs stellt es St. Ursula mit ihren Jungfrauen dar. Das kann jedoch nicht der Gegenstand sein. Das Bild stellt einen Triumph zur See dar, mit der Landung des Helden, und wurde auch früher »Trionfo navale« genannt. Auch hat das Bild, meiner Ansicht nach, mit Carpaccio nichts zu tun. Es ist auch nicht von Giorgione, dem man es früher zugemutet hat, doch ist es wahrscheinlich eine, freilich sehr schwache und rohe, Kopie

---

3) La sorella doveva servirgli di paziente modella, perché é l'unico tipo di donna che vediamo ripetuto nelle sue tele, volgare, ma buona e sana etc. O. Grosso a. a. O. pag. 72.

4) Rafaello Soprani, Vite de Pittori, scultori e architetti genovesi. Ed. da C. G. Ratti. Genova 1768.

5) Auch nach Max Rooses in dessen Geschichte der Malerschule Antwerpens.

nach einem Bild dieses Meisters. Es sind besonders die Attituden der Figuren, die an Giorgione erinnern.

10. Andrea del Sarto. Sacra Conversazione. — Das Bild ist kein Originalwerk des Meisters, sondern nur eine Kopie einer häufig vorkommenden Komposition. Als Kopist kann vielleicht der Genueser Maler Fiasella oder Badaracco in Betracht kommen [6]).

Stanza di Fetonte.

Dieser prachtvolle Saal, mit großen dekorativen Werken geschmückt, kann als der eigentliche genuesische Saal der Galerie bezeichnet werden.

Das Deckenbild von Gregorio de Ferrari »La Storia di Fetonte« genannt, konfus in der Anordnung und plump im Kolorit, kann sich mit den übrigen Deckengemälden in den Sälen des Palastes von Domenico Piola, Gio. Andrea Carlone und von Gregorio selbst (in der Stanza dell' Estato) nicht messen, desto bedeutender sind die großen Gemälde von Valerio Castello und Domenico Piola und die vier dekorativen Bilder von Bartolomeo Guidobono.

Die Gemälde des Letztgenannten stellen dar:

1. Loth mit seinen Töchtern.

4. Abraham, der die drei Engel bewirtet.

5. Loth, der in Gefangenschaft gerät.

6. Verstoßung der Hagar.

Ich weiß nicht, weshalb W. Suida diese Gemälde, die nach Carlo Ratti für den Palazzo Brignole-Sale, und wie ich annehme, für diesen Saal, wo sie jetzt sind, gemalt wurden, als »abscheuliche Sopraporte« bezeichnet.

Sie sind durch ihre kühlen Harmonien, durch ihren eigentümlich pikanten Farbenzusammenklang, alles aus dunklem Grund hervorleuchtend, durch das merkwürdige Linienspiel der überreichen Komposition mit ihrer fest zusammengefügten Gruppenbildung, die immer auf einen Mittelpunkt konzentriert ist, von bedeutendem dekorativen Wert.

Doch von noch höherem Werte sind die beiden Kolossalgemälde von Valerio Castello und Domenico Piola.

2. Valerio Castello. Raub der Sabinerinnen. — Das feurige Bild, teils von Rubens, teils von van Dyck, teils von Caravaggio beeinflußt, ist in einem klaren braunen Clairobscur gemalt, woraus nur das nackte

---

[6]) Domenico Fiasella hat in seiner Jugendzeit sehr häufig Andrea del Sarto kopiert. So findet sich in der Kirche S. Domenico zu Sarzana eine Kopie nach einem Altarbild Andreas. Über Giuseppe Badarocco sagt Soprani: »Ma dappoichè ebbe vedute le Opere d'Andrea del Sarto ne rimase cosi invaghito, che queste sole si propose per esemplari. Fece adunque sopra di intentissimi studji e tanto ne ricopio.«

Fleisch der Frauen und die glänzende Haut eines im Vordergrund sich bäumenden Rosses weiß aufleuchten. Die Zeichnung unkorrekt, aber kühn und voll fieberhafter Hast, die Komposition schwungvoll, das Kolorit, wenn auch nachgedunkelt, von größter Pracht.

Aus der braunen Malerei leuchten hier und da einige Gewandstücke edelsteinartig mit Rubinenglut hervor. Während die Frauenköpfe sehr viel von Rubens und von van Dyck haben, sieht man einige kecke, mit Federhüten und Helmen bedeckte Jünglingsköpfe, die sehr an Caravaggio erinnern. Das Bild ist durch Übermalung alteriert worden, das Kolorit hat mit der Zeit nachgedunkelt, trotz alledem ist es als eins der bedeutendsten Gemälde genuesischer Kunst und als das Meisterwerk Valerio Castellos zu betrachten 7).

In den Uffizien eine kleine Wiederholung.

7. Domenico Piola. Der Sonnenwagen. — Von derselben Größe, aber von ganz anderer Art als das eben betrachtete Kolossalgemälde, bedeckt es beinahe die ganze Wand. Es ist wie jenes von Rubens beeinflußt. Die Schule der Tenebrosi, insonderheit Caravaggio, hat aber keine Wirkung auf dasselbe ausgeübt.

Das lichte lachende Gemälde verdient zusammen mit Guido Renis Aurora in Palazzo Rospigliosi und derjenigen Guercinos in der Villa Ludovisi genannt zu werden. Neben dem feurigen Gespann vor dem Sonnenwagen läuft eine junge nackte Frau, die Blumen ausstreut und mit ihr eine jubelnde Schar von Amorinen mit Bogen und Pfeilen. Licht und Schatten sind wirkungsvoll verteilt. Hinter dem Sonnenwagen Diana mit einer riesigen Mondsichel, unter der sich aus braunen Tönen eine bacchantische Darstellung herauslöst, die vielleicht die Nacht symbolisieren soll. Es ist sicher das Meisterwerk Domenico Piolas, das in seiner schäumenden Lebensfülle, Heiterkeit und Sinnenfreude die Kunst des Tiepelo und seiner Schule antizipiert.

Auch andere genuesische Maler erinnern an Tiepolo und seine Schule, so Gregorio de Ferrari und Gio Andrea Carlone. Anderseits hatten die Genueser, wie ich in meiner früheren Schrift angedeutet habe, Verwandtschaft mit ihren Zeitgenossen in Neapel, so Domenico Piola mit Luca Giordano, Bernardo Strozzi mit Ribera und Il Calabrese, Alessandro Magnasco mit Salvator Rosa.

---

7) Valerio Castello konnte von seinem Vater Bernardo nicht persönlich Unterricht erhalten haben, da dieser schon 1629, als jener — 1625 geb. — noch ein kleines Kind war, gestorben ist. Doch hat er Vieles von seinen Werken gelernt. Nach Soprani (a. a. O. S. 340) hat Valerio überhaupt keinen Lehrer gehabt, dagegen soll er mit großem Eifer die Fresken von Pierino del Vaga im Palazzo Doria studiert haben und später von Correggio und Procaccini beeinflußt worden sein.

In der »Stanza del Autunno« hat Domenico das Deckenbild luftig, heiter und voll brio gemalt.

Stanza dell Primavera.

1. Paris Bordone zugeschrieben. — Bildnis einer jungen blonden Dame. Die in ein prachtvolles Gewand und Perlenschmuck gekleidete Frau steht neben einem mit hellgrünem Teppich bedeckten Tisch, worauf sie ihren rechten Arm lehnt. Es ist dem Maler nicht gelungen, dies Anlehnen glaubhaft zu machen. Die Karnation, namentlich des Gesichts, hat etwas Glattes, ja Gelecktes.

Die ganze Gestalt tritt wenig hervor, eine gewisse Flachheit herrscht, es fehlt die Plastik. Nach alledem bin ich geneigt, gegen meine frühere Ansicht und gegen die der meisten Forscher wie Burckhardt und Bode (im Cicerone) und W. Suida das Bild nur als eine gute Werkstattwiederholung zu betrachten, die freilich auf ein herrliches Original zurückgeht 5).

Einige Forscher (Bailo und Biscaro werden im Katalog zitiert) meinen, daß die Dame keine Venezianerin, sondern eine Genueserin darstelle, und weisen dabei auf die Stadtansicht am Meer, die durch das Fenster oben links sichtbar wird. Diese hat aber keine besondere Ähnlichkeit mit Genua und kann ebenso gut Venedig darstellen.

Das gerade gegenüber hängende männliche Portrait (Nr. 16) ist dagegen ein ganz vorzügliches echtes Portrait Paris Bordones.

2. Tiziano Vecellio zugeschrieben. Ritratto di vecchio patrizio. — Das Bildnis ist vielleicht von Beccaruzzi. Steht jedenfalls nicht auf der Höhe Tizians.

8. Tiziano Vecellio zugeschrieben. Ritratto di Filippo II di Spagna. Das Bildnis ist kein Original und die Zuschreibung wird auch im Katalog »antica attribuzione« genannt. Das vom Katalog hervorgehobene Bildnis in der Galerie Corsini in Rom (Galleria nazionale) ist auch nur eine Wiederholung. Andre Wiederholungen in Palazzo Pitti und in der Galerie zu Neapel. Das Original befindet sich in der Pradogalerie zu Madrid (Nr. 454).

4. Alessandro Buonvicino (il Moretto genannt) zugeschrieben »Ritratto di un naturalista«. Als das Bildnis eines Arztes bekannt. Malerisch ein Meisterwerk, sehr poetisch in der Auffassung, aber als Porträt oberflächlich, da der Kopf des Dargestellten wenig durchgearbeitet ist. Der Silberton des Kolorits könnte wohl auf Moretto deuten, welchem Meister das berühmte Bildnis fast einstimmig zuge-

---

8) W. Suida: Genua (aus der Serie »Berühmte Kunststätten«) S. 143.

schrieben worden ist. Nicht allein die mangelhafte Durchbildung des Gesichts, auch der Vergleich mit mehreren Bildnissen, z. B. mit dem prachtvollen Porträt eines Edelmannes in der Galerie Mocenigo zu Brescia macht es mir jetzt zweifelhaft, ob der große Brescianer der Meister ist. Morelli hat es schon früher für ein Werk eines Nachahmers erklärt. Bernhard Berenson hat es neuerdings dem Giulio Campi zugewiesen, und vielleicht nicht mit Unrecht. Dieser Maler verdient größere Beachtung, als ihm bisher zuteil geworden ist. In der Galerie Lochis zu Bergamo befindet sich ein männliches Bildnis, angeblich Cesare Borgia darstellend und keinem Geringeren als Lionardo da Vinci zugeschrieben. Dies Bildnis, welches nicht ohne Analogie mit dem sogenannten »Arzt« ist, habe ich schon vor vielen Jahren Giulio Campi zugeschrieben [9]).

Das Bildnis im Palazzo Rosso trägt die Jahreszahl MDXXXIII. Weiter unten sieht man noch ein B. Dies scheint jedoch später zugefügt zu sein, vielleicht um der Zuschreibung an Buonvicino eine Stütze zu geben.

7. Albrecht Dürer. Bildnis eines jungen schwarzgekleideten Mannes. Sehr verdorben. Durch die Übermalung kann man jedoch noch erkennen, daß es einmal ein bedeutendes Bildnis gewesen ist. W. Suida empfiehlt warm die Reinigung und bessere Aufstellung des Bildes und fügt nicht ohne Pathos hinzu: »damit das von den flauen Guido Renis und Guercinos ermüdete Publikum die übermenschliche Größe dieses einzigen Genius staunend verehre«. Eine Äußerung, die gewiß dem deutschen Herzen des vortrefflichen Forschers nicht weniger als seinem Kunstsinn alle Ehre macht. Ich erlaube mir jedoch zu bemerken, daß die Guido Renis und Guercinos, auch diejenigen in Genua, nicht durchaus zu verachten sind. Das Bild trägt das Monogramm und das Datum 1506.

Am hochhängenden Bild erkennt man eine Inschrift, die W. Suida so liest: »Albertus Dürer germano faciebat post virginis partum 1506.

5. Anton van Dyck. Reiterbildnis.

14. Frauenbildnis. — Bei den berühmten Bildnissen des Marchese Anton Giulio Brignole Sale und der Marchesa Paolina Adorno Brignole Sale werde ich mich nicht lange aufhalten. Ich habe sie schon in meiner früheren Schrift ausführlich erwähnt. Alles in diesen Bildnissen ist auf Vornehmheit gestimmt, aber eine schlichte Vornehmheit ohne Pose, wie sie nur van Dyck malen konnte. Bei Soprani und Ratti heißt es: »Er verstand seinen Cavalieren und Damen einen gewissen Ausdruck zu geben, so daß außer der Ähnlichkeit »anche lo spirito della lor nobiltà« sichtbar wurde.«

---

9) Die Galerie Lochis zu Bergamo. Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, S. 266. Morelli hatte schon früher das interessante Bildnis Giacomo Francia zugeschrieben; neuerdings hat Gustavo Frizzoni es dem, dem Giulio Campi sehr verwandten Callisto da Lodi fragweise zugeschrieben.

Der Katalog zitiert eine Legende, wonach das letzte Bildnis in einer Nacht gemalt sein soll, nach einem Fest im Palazzo Doria, wo van Dyck, wie es heißt, von einer plötzlichen und heftigen Leidenschaft für die schöne Genueserin ergriffen wurde. Ein Blick auf das große, reiche, in allen Details fein ausgeführte Bildnis zeigt die Absurdität dieser Legende. Die beiden Bildnisse gehören in die glänzende Frühepoche seines genuesischen Aufenthalts (1622—1623). Eine Wiederholung des weiblichen Bildnisses befindet sich in der Sammlung des Herzogs d'Albercorn in London.

18. Ant. van Dyck zugeschrieben: Christus das Kreuz tragend. Die Bestimmung des Katalogs ist nicht haltbar. Das Bild zeigt deutlich die Hand Rubens. Es ist angestückelt, vielleicht nur ein Fragment. Nach Burckhardt und Bode um 1615 gemalt.

7. Genuesische oder venezianische Schule des 17. Jahrhunderts. Ritratto di Soldato. — Vielleicht Bruchstück eines größeren Gemäldes. Wurde früher mit Unrecht Tintoretto selbst zugeschrieben, während es nur zu seiner Schule gerechnet werden kann. W. Suida schreibt es dem Genueser Maler Ansaldo zu; eine Bestimmung, die mir sehr fraglich vorkommt.

12. Giovanni Bellini (mit Fragezeichen) zugeschrieben. Profilporträt eines älteren Mannes. Steht jedenfalls dem Bruder Gentile näher, doch kaum auf der Höhe seiner Kunst. Berenson schreibt es dem Veroneser N. Giolfino zu. Nach W. Suida ist es oberitalienisch in der Richtung Pisanellos.

15. Giacomo da Ponte zugeschrieben. — Bildnis eines Edelmannes und eines Kindes. Auf Tintoretto deutet namentlich der Knabe. Die Bezeichnung »Tintorettos Schule« dürfte hier am Platze sein.

17. Francesco Raibolini (il Francia) zugeschrieben. — Männliches Porträt. — Nicht Francia, ja kaum italienisch. Wahrscheinlich von einem oberdeutschen Meister, was der Katalog auch andeutet.

Stanza dell'Estate.

(Mit einer schwungvollen und festlichen Deckendekoration von Gregorio de Ferrari.)

4. 6. Hendrik Averkamp: Zwei kleine Tondi mit Schlittschuhläufern. Wurde früher mit Unrecht Giov. Brueghel genannt. Von W. Suida ebenfalls irrtümlich Esajas van der Velde zugeschrieben, jedoch schon in einem früheren Aufsatz von mir Averkamp zuerkannt [10]).

Beide mit dem Monogramm des Künstlers, ein H und ein A verbunden signiert.

[10]) Appendice al mio studio sulle Gallerie Brignole-Sale Deferrari. Archivio Storico dell' Arte. Serie II. Anno III.

5. Paolo Veronese (mit Fragezeichen) zugeschrieben. — Der Verfasser des Katalogs hat nicht mit Unrecht ein Fragezeichen an die alte Benennung gesetzt. W. Suida nennt das Bild zwar einen wahren Juwel unter den kleinen Bildern des Meisters und findet es unbegreiflich, daß ich in meinem früheren Artikel die Echtheit bezweifle. Es ist jedoch sicherlich nicht von Paolo. Das schwache und flüchtig gezeichnete Bild hat wohl ein leuchtendes Kolorit, zeigt aber nirgends die Hand des großen Veronesers; dagegen dürfte es von einem Nachahmer sein, der auch von der Bassano-Schule beeinflußt ist.

Lucas von Leijden zugeschrieben.

7. Männliches Porträt.

11. Hl. Hieronymus. Beide von verschiedenen Meistern, aber keins der beiden von Lucas. Das erste viel später, anfangs des 17. Jahrhunderts, gemalt.

10. Hans Holbein dem Älteren zugeschrieben. — Der hl. Hieronymus. — Das Bild hat mit Holbein dem Älteren nichts zu tun. In einer späteren Zufügung (S. 148) hat der Verfasser auch diese Zuschreibung aufgegeben und schreibt das Bild der provenzalischen Schule zu.

Caravaggio ist angeblich in diesem Saal durch zwei Gemälde vertreten. 14. Auferstehung des Lazarus wird von Burckhardt und Bode sehr gelobt, scheint mir im Gegenteil eine schwache und wenig ansprechende Komposition zu sein. Lazarus hebt sich nicht durch seine eigne Kraft, sondern zwei Riesenkerle müssen ihn mit Aufbietung ihrer ganzen Muskelstärke aus dem Grabe heben.

Auch koloristisch ist es wenig wirkungsvoll. Das andre Bild:

12. Santa Francesca Romana. — Ein übermaltes Fragment aus einem größeren Gemälde, hat mit Caravaggio offenbar nichts zu tun.

13. Bernardo Strozzi. Der ungläubige Tomas. — Die Auffassung ist sehr vulgär. Der Apostel, welcher als graubärtiger, kahler Greis dargestellt ist, steckt seine Finger tief hinein in die Wunde des Heilands. In der Malweise Strozzis lassen sich zwei verschiedene, ja entgegengesetzte Manieren unterscheiden. Ein Teil seiner Gemälde, so das hier erwähnte, ist in einem, wahrscheinlich von Guido Reni beeinflußten, blassen, bläulichen, kalten Ton, der andre, und zwar der bessere aus seiner früheren Zeit, in einem warmen, braunen, feurigen Ton gemalt. Zwei Bilder in diesem Saal zeigen diese frühere Manier:

16. Der hl. Paulus. — Nicht allein das warme, braune Kolorit, sondern namentlich die pastose kühne Technik erinnert an seinen holländischen Zeitgenossen Rembrandt. Es ist aber sehr die Frage, ob der schon 1644 gestorbene Genueser in seiner früheren Periode Rembrandtsche Bilder dieser Art zu Gesicht bekommen haben konnte. Daß Caravaggio Einfluß auf Strozzi

gehabt hat, ist sehr wahrscheinlich. Nach Grosso soll auch Guercino ihn beeinflußt haben. Das geht jedoch aus seinen Werken nicht deutlich hervor. Auch war Guercino zehn Jahre jünger als der Cappuccino. Rubens und van Dyck haben ihn vielfach beeinflußt. Auch ist eine Einwirkung von Velasquez nicht unwahrscheinlich.

20. Madonna, die dem Kinde zu speisen gibt. Es ist dasselbe Motiv, welches Gerard David in einem später zu erwähnenden Bild im Palazzo Bianco benutzt hat. Aber wie verschieden ist die Auffassung. Die Rollen sind vertauscht. Wie hausbacken und gemein ist die des Italieners! Wie fein empfunden, wie edel die des Niederländers! Bei dem Kapuziner ist es ein Bauernweib vom Lande, die ihr rotwangiges Knäblein füttert. Die gemeine Auffassung hindert natürlich nicht, daß das Bild mit seinem tiefleuchtenden kräftigen Kolorit vortrefflich gemalt ist.

Stanza dell'Autunno.

1. Leandro Bassano zugeschrieben. — Bildnis eines jungen, dunkelbärtigen Mannes, im Profil nach links sitzend, den Kopf dem Beschauer zugewand, ein aufgeschlagenes Buch haltend. — Das Kolorit ist leuchtend, ja tiefglühend. Roter Kupferglanz an den Zickzackfalten der Ärmel. Links Ausblick auf eine Landschaft mit einem Binnensee, worauf ein kleines Segelschiff. Gleich hinter der Fensteröffnung ein Bäumchen, an dem ein Wappenschild befestigt ist und um dessen Stamm ein Spruchband sich schlängelt, worauf geschrieben: »malu nil mali fero«. Auf dem mit einem grüngrauen Teppich bedeckten Tisch eine kleine Standuhr und viele Bücher. Der Dargestellte scheint ein Gelehrter zu sein. Das Bildnis hat mit Leandro Bassano nichts zu tun und geht entweder auf Jacopo Tintoretto oder auf dessen Sohn Domenico zurück. Gerade gegenüber hängt ein anderes Bild:

14. Jacopo Tintoretto zugeschrieben. — Es stellt einen schwarzgekleideten, in einem Lehnstuhl sitzenden alten Mann dar. Nach der Karnation und dem grünlichen Schatten im Fleisch könnte dagegen dies Bildnis von Leandro Bassano sein. Vielleicht hat man die Autoren der beiden einander gegenüberhängenden Bildnisse verwechselt. Neben dem Dargestellten ein rotbedeckter Tisch mit einer Glocke. Den Hintergrund bildet ein gewirkter Teppich mit Arabesken und Tierdarstellungen von zarten und blassen Farben. W. Suida möchte das Bildnis dem G. B. Castelli zuschreiben. Ich kenne jedoch kein Bildnis dieses hauptsächlich als Dekorationsmaler tätig gewesenen Künstlers, das hier als Vergleichsobjekt herangezogen werden könnte.

6. Luca Cambiaso. Pietà. — Das Bild ist in seinem gewöhnlichen graugrünlichen, traurigen Ton gemalt, der hier freilich mit dem Gegenstand harmoniert.

2. Bonifazio dei Pitati. Anbetung der Könige. — Das Bild ist nicht ganz eigenhändig. Von dem Meister selbst dürfte höchstens die Jungfrau mit dem Kinde sein. Alles übrige ist der Werkstatt zuzuweisen. Das Bild wurde früher Palma Vecchio zugeschrieben.

Jacopo Bassano (mit Fragezeichen) zugeschrieben:

4. Presepe.

12. Die Schmiede Vulkans. — Echte Werke Jacopos sind sie nicht. Die Vermutung des Autors, daß sie von Leandro sein könnten, kann ich auch nicht teilen. Das erste ist wahrscheinlich von Francesco, das letzte eine Kopie nach einem Bild Jacopos.

7. G. B. Gaulli (il Baciccio genannt). Das Jesuskind als Heiland dargestellt. — Nach dem Verfasser des Katalogs soll der Meister in Rom Raffael studiert haben. Das hiesige Bild zeigt jedoch, daß später Guido Reni sein Vorbild gewesen ist, was auch seine Zeichnungen im Palazzo Bianco bezeugen. Ein vortreffliches Bild von Gaulli ist neuerdings in die Nationalgalerie zu Rom gekommen. Als Bildnismaler wurde er hochgeschätzt. Er soll sieben Päpste gemalt haben. Bildnisse von ihm können wir heute in der Porträtausstellung zu Florenz bewundern.

9. Bernardo Strozzi. San Francesco vor dem Kruzifix. — In kühlem, blassem Ton, kalt und oberflächlich behandelt. Wir werden später im Palazzo Bianco denselben Gegenstand in einer ganz andern Weise, großartig behandelt sehen.

10. Giov. Benedetto Castiglione. Die Reise Abrahams. — Aus der dunklen Grundstimmung des Bildes leuchtet die hinziehende Karawane in bunten mosaikartigen Tinten hervor. Der Künstler hat, wie gewöhnlich, nicht vermocht, die Darstellung durch die rechte Verteilung der Farben im Schatten und Licht zu verdeutlichen und klarzulegen. Das Bild mit den vielen grell nebeneinander stehenden Tinten wirkt nur dekorativ wie ein orientalischer Teppich. Die Karnation hat den für die genuesischen Maler charakteristischen kirschroten Ton.

11. Giovanni Bellini zugeschrieben. Bildnis des Doktor Francesco Filetto. — Der Gelehrte steht hinter einer winkelförmig ausgeschnittenen Brüstung, die perspektivisch mangelhaft gezeichnet ist. Darauf die Inschrift: Fran Philet hus — doktor. Das Bildnis ist nicht von Giovanni Bellini. Es ist von einem Künstler, der stark von Giorgione beeinflußt ist. Die in meiner früheren Schrift ausgesprochene Vermutung, daß es möglicherweise ein Jugendwerk von Sebastiano del Piombo sein könnte halte ich nicht länger für wahrscheinlich. Frizzoni hat vielleicht

mit größerem Recht auf einen andern, von Giorgione beeinflußten Maler Bernardino Licinio hingewiesen. Doch ist diese Zuschreibung auch nicht ganz sicher.

14. Jacopo Tintoretto zugeschrieben. Nicht von Tintoretto, vielleicht von einem Genueser. W. Suida hat an G. B. Castello gedacht, was mir doch gewagt erscheint.

Stanza dell' Inverno.

1. Paolo Veronese zugeschrieben. Judith und Holofernes. — Prachtvoll im Kolorit, und wenn nicht von Paolo selbst, so doch von ihm in dieser Hinsicht nicht übertroffen. Neben die blonde Heldin, die Paolos Typus zeigt, wenn auch mit einem Zug ins Vulgäre, und deren weißes Fleisch Rubens nicht sinnlicher malen konnte, ist mit großer Kunst als effektvoller Kontrast ihre Magd, die grotesk-prachtvolle Gestalt eines Negerweibes mit sehr häßlichen Zügen, aber durchaus charakteristisch, die im Werke des Paolo Veronese kaum ein Gegenstück findet, gestellt. Gegen die in Gold schimmernden seidenen Draperien der beiden Frauen leuchtet das im Silberglanz strahlende Bettzeug des Holofernes effektvoll auf. Das mächtige olivengrüne Zelt, welches sich hoch über den gräßlichen Vorgang wölbt, verleiht dem wogenden Meer der kontrastierenden Farben Ruhe, Sammlung und Harmonie. Die Szene erfüllt uns mit Schauder und wir würden schnell den Blick wegwenden, wenn wir nicht übermächtig durch den Glanz und die Pracht des Kolorits gefesselt wären. Das Grausen vor dem Vorgang und das Angezogenwerden durch die glühende Pracht der Farben — diese doppelte Bewegung der Seele — erhöht in seltsamer Weise die Wirkung des Bildes.

Bernhard Berenson hat dem von Paolo beeinflußten Veroneser Battista Zelotti das Bild zugeschrieben. Wenn er darin Recht hat, dann kommt ihm als Nachfolger Paolo Veroneses der erste Platz zu. Denn so wenig wie im Zauber des Kolorits ist er in dem wirkungsvollen Aufbau der Komposition von Paolo übertroffen worden. Ein anderes koloristisch hochinteressantes Bild, das jedoch mit dem Bild in Genua wenige Berührungspunkte zeigt: Die Predigt Johannes des Täufers in der Galerie Borghese wurde schon von Morelli Zelotti zugeschrieben [11]).

2. Jacopo da Ponte zugeschrieben. Il conforto del prigionero vom Katalog genannt. Das Bild stellt einen schwarzbärtigen, alten Mann,

[11]) Pietro Caliari zitiert in seinem Werk über Paolo Veronese (Roma 1888 pg. 447) folgende Stelle aus einem alten Katalog, der sich im Archivico Palatino zu Modena befindet: »Mano di Paolo Caliari: una Giudita la quale ha tagliata la testa ad Oloferno ed è appresso il cadavero, quale sta sopra il letto con un braccio pendente ed ha avanti una donna mora, bellissima persona e della miglore maniera, figure grande al naturale e in tela alto quarto 11½, largo 11½.« Vgl. auch Campori: Raccolti di cataloghi 1870 pag. 442.

in schwarzen Pelz gekleidet, vor einem Kruzifix betend dar. Das eiserne Gitter am Fenster deutet darauf, daß der Mann sich in einem Gefängnis befindet. Die Zuschreibung an Jacopo Bassano muß ausgeschlossen werden. Ich habe schon in meiner früheren Schrift angedeutet, daß das Bild von einem Maler aus Brescia zu sein scheint. B. Berenson hat es später Romanino zugeschrieben. W. Suida denkt an Moretto. Die Verwandtschaft dieses Bildes mit den Apostelfiguren im großen Altarbild Savoldos in der Brera könnte vielleicht die Annahme rechtfertigen, daß dieser der Meister wäre.

3. Murillo oder der genuesischen Schule des 17. Jahrhunderts zugeschrieben. Madonna mit dem schlafenden Kinde. — Murillo, dem es früher allein zugeschrieben wurde, muß ausgeschlossen werden. Ich habe schon in meiner früheren Schrift das Bild einem von van Dyck und Murillo beeinflußten genuesischen Maler zugeschrieben. In seiner Studie über die Pradogalerie (Archivio Storico dell'Arte Anno VI pag. 224 schreibt G. Frizzoni Valerio Castello das Bild zu. Ihm folgen W. Suida und Jean de Foville. Ich finde diese Zuschreibung auch sehr begründet und füge hinzu, daß es sicher ein sehr frühes Bild von Valerio ist. Denn wenn auch eine Einwirkung seitens van Dycks und Murillos nachzuweisen ist, so ist es doch hauptsächlich von den Werken seines Vaters Bernardo Castello beeinflußt. Man vergleiche es mit der Heiligen Familie in der Bibliothek im Palazzo Rosso, die dem Bernardo zugeschrieben wird. Hier derselbe eigentümliche kirschrote Ton; hier die scharf abgegrenzten Schatten im Gesicht und die tief in Schatten gestellten Nebenpersonen. Ferner vergleiche man den Typus der Maria mit dem als Knaben dargestellten Jesus im Tempel in San Siro, ein sicheres Bild von Bernardo. Von diesem Künstler besitzt auch unsere Galerie einige Freskenfragmente aus dem Palazzo Sauli in Genua.

Der Verfasser des Katalogs meint, daß dies Bild, sowohl was das Kolorit, wie auch was die Komposition betrifft, von einem Gemälde »depinto in Genova dal 1622—27 conservato nella Galleria del Sig. Rodolfo Karm (Kann?) a Parigi« inspiriert sei [12]).

Paris Bordone. Diesem Meister werden in diesem Saal drei Gemälde zugeschrieben. 4. Greis im Pelzrock. — Es hat durch Verputzung sehr gelitten. Kann dem Meister nicht mit Sicherheit zugeschrieben werden. Von Bode und Burckhardt wird es dem Jacopo Bassano zuerkannt.

---

[12]) In der Accademia Ligustica befindet sich ein für Valerio Castello sehr bezeichnendes Bild. Es stellt die Hl. Familie dar und ist von bezaubernder Farbenschönheit wie von Palma Vecchio inspiriert. Alles ist in Farbe aufgelöst. Auf die Form ist dagegen wenig Gewicht gelegt. So ist das Kind schwammig, ja seifenblasenartig aufgeschwollen, was die Form betrifft, das Fleisch aber venezianisch leuchtend. Das Kolorit, welches von tiefem Kirschrot und intensiv leuchtendem Blau aufgeheitert wird, hat einen rosigen Ton. In derselben Galerie ein Bild von Bernardo Castello von fast derselben Komposition, was beweist, wieviel Valerio von den Bildern seines Vaters gelernt hat.

9. Dagegen ist das Bildnis eines jungen Edelmannes ein ganz echtes und schönes Werk Bordones.

12. Große »Sacra conversazione«. Muß einst sehr anziehend gewesen sein, hat aber jetzt durch Übermalung sehr gelitten. Die Bedeutung des Bildes liegt mehr in der Schönheit der einzelnen Figuren und in der Landschaft als in der Komposition, die wie so häufig bei Paris Bordone sehr mangelhaft ist und hier ganz auseinander fällt. Sehr unglücklich ist zum Beispiel die Stellung des einen Engels rechts.

6. P. P. Rubens (mit Fragezeichen) zugeschrieben. Bildnis einer genuesischen Magistratsperson. — Der etwas leidend aussehende, alte, weltkluge Ratsherr schaut nachdenklich vor sich hin. Sein schwarzes Kleid ist mit schwarzen Spitzen ausgeschmückt, eine große schwarze Perrücke fällt in weichen Wellen über seine Schulter. Er stützt die eine Hand auf die Lehne eines Sessels. Hinter ihm fällt eine bronzefarbige Draperie herab. Das Fragezeichen ist sehr berechtigt. Das Bildnis hat in der Tat mit Rubens gar nichts zu tun. Nach W. Suida ist das Bildnis ein Werk des Genuesers G. B. Carbone, der als ein glücklicher Nachahmer von van Dyck bekannt ist, und ich muß mich dieser Ansicht anschließen. Man vergleiche es mit einem Bildnis von Carbone in Genua im Privatbesitz Aless. Giustiniani darstellend (abgebildet bei Suida pag. 179).

So wie die genuesische Kunst im ganzen an die ein halbes Jahrhundert später wieder aufblühende venezianische Kunst erinnert und diese gewissermaßen antizipiert, so erinnert dies Bildnis an G. B. Tiepolo und insonderheit an sein meisterhaftes Bildnis in der Galerie Querini Stampalia in Venedig [13]). Nur in einigen Details finden sich Anklänge an van Dyck. Ratti erzählt wohl, daß seine Bildnisse häufig von englischen Liebhabern als van Dycks erworben wurden. Aber eine solche eindringliche Charakteristik, wie sie der Genueser in dieser schlauen Gerichtsperson gegeben hat, das hat van Dyck in seinen Bildnissen nicht einmal versucht. W. Suida sagt sehr gut: »Eine fast düstre Verschlagenheit und scharfe psychologische Charakterisierung macht seine Porträtstücke kenntlich.«

8. Lionardo da Vinci zugeschrieben. Der jugendliche Täufer. — Der Katalog nennt es eine ausgezeichnete Kopie nach dem im Louvre befindlichen Original. Das bekannte Bild in der Louvregalerie ist aber auch kein Originalwerk von Lionardo. Ich habe in meinem Aufsatz »Italienische Bilder in der Louvregalerie« nachzuweisen versucht, daß diese Figur von Lionardo ursprünglich nicht als ein San Giovannino gedacht ist, sondern als Verkündigungsengel und erst später als jugendlicher Täufer umgebildet ist [14]).

---

[13]) Vgl. meinen Artikel: »La Galerie Querini Stampalia à Venise.« Gazette des Beaux-Arts 1909.

[14]) Repertorium für Kunstwissenschaft 1902.

Der Verfasser des Katalogs hat Unrecht, Lionardo da Vinci der »Scuola Lombarda« anzurechnen. Siehe: »Indice Cronologico« S. 141.

10. Giulio Cesare Procaccini. Sacra Conversazione. — Gehört zu den schönsten Bildern des Meisters. Von prachtvollem Kolorit. Stark von Correggio beeinflußt, namentlich in den lachenden Kindern und dem feinen Profil Marias.

11. Bernardo Strozzi. Die Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Täufer. — Sie hat sich bequem niedergelassen, indem sie die Wange mit der rechten Hand stützt und in der linken ein offenes Buch hält, worin sie jedoch nicht liest. Auf einem Tisch ein Korb mit reifem Obst.

Beim ersten Anblick sollte man glauben, daß eine Obstverkäuferin vom Lande mit ihren beiden Kindern dargestellt sei. Erst bei näherer Betrachtung entdeckt man, daß es die Gottesmutter selbst ist und daß die Kinder Jesus und den kleinen Johannes darstellen. Die Madonna ist eine rotwangige Bäuerin. Die kleinen Buben spielen fröhlich miteinander. Alles atmet ländlichen Duft. Das Kolorit leuchtet auf mit feurigem Metallglanz. Kupfernes Rot und silbernes Weiß sind die dominierenden Töne.

15. Federigo Barocci (mit einem Fragezeichen). Hl. Katarina. — Das Fragezeichen ist sehr berechtigt, denn das sehr übermalte Bild ist höchstens Kopie oder Nachahmung.

Stanza della vita dell'Uomo.

7. 3. 10. 13. G. C. Procaccini. Vier Halbfiguren von Aposteln. — Scheint hier in der Formgebung von Michelangelo, im Kolorit von den Venezianern namentlich von Tizian beeinflußt. Procaccini ist Eklektiker, aber er läßt sich nur von den größten Künstlern inspirieren. Correggio, Michelangelo, Rubens (in einem Bild in der Turinergalerie, Parmegianino, im Altarwerk in S. Maria di Carignano) haben ihn alle mehr oder weniger beeinflußt.

Anton van Dyck. Der Meister ist auch in diesem Saal mit zwei großen Porträtdarstellungen vertreten.

2. Bildnis eines jungen genuesischen Edelmannes.

12. Bildnis der Marchesa Geronima Brignole Sale mit ihrer Tochter. Aristokratische Darstellungen von höchster Eleganz. Die vornehme Umgebung harmoniert hier, wie auch in den früher erwähnten Bildnissen, vollkommen mit den Figuren. Keins dieser Bildnisse ist intakt. Im letztgenannten ist doch die Gestalt des kleinen Mädchens gut erhalten, und was die Marchesa betrifft, ist es namentlich das schwarze Kleid, welches gelitten hat, wenn auch der Kopf nicht ganz unberührt erscheint.

4. Nicolas Poussin (mit einem Fragezeichen). Darstellung aus der Tobias-Legende. — Das Fragezeichen scheint mir nicht berechtigt.

Ich glaube jetzt, daß das kleine Bild, wenn auch nicht bedeutend, doch echt ist.

5. Garofalo (mit einem Fragezeichen). Sacra Conversazione. — Hier dagegen ist das Fragezeichen sehr an seinem Platz. Das Bild kann nur der Schule Garofalos angerechnet werden.

6. Adriaan van Ostade zugeschrieben. Wirtshausszene. — Kein echtes Bild, nur eine Nachahmung seiner Art, auch von Teniers beeinflußt.

7. Annibale Caracci zugeschrieben. Christus und die hl. Veronika. — Das Bild ist nicht von Annibale. Es dürfte von einem Künstler aus dem Kreis der sogenannten Tenebrosi sein.

Paolo Veronese sind in diesem Saal zwei Gemälde mit Unrecht zugeschrieben.

8. Der »Ritratto di Dama Veneziana« wird von Bode und Burckhardt ein charakteristisches Werk von Veronese genannt. Die junge Dame ist gewiß vorzüglich gemalt und sehr prägnant in ihrer eigenartigen Toilette, doch kaum von der Hand Veroneses. Die Tracht mit der spitz zulaufenden Taille und mit dem hohen steifen Spitzenkragen deutet schon auf eine etwas spätere Zeit, frühestens, wie ich glaube, aufs Ende des 16. oder den Anfang des 17. Jahrhunderts.

11. Die Verkündigung. — Dies Bild ist gewiß von Veronese abhängig, doch nur als schwaches Schulbild. Es scheint eine Variation eines Bildes in den Uffizien (N. 578) zu sein, das von Morelli Battista Zelotti zugeschrieben wird.

Abraham Teniers. 14. Wirtshausszene.

16. Bauerninterieur. — Beide Kleinbilder in der Galerie noch David Teniers genannt. Ich habe schon in meiner früheren Schrift auf die Signatur eines der Bilder hingewiesen: A. Teniers f., woraus hervorgeht, daß sie von dem jüngeren Bruder und Schüler Davids herrühren. Im Katalog jetzt richtig benannt. Sie haben übrigens wenig von der Art des bekannten Künstlers und stehen der Art Brouwers viel näher.

15. Perino del Vaga (mit einem Fragezeichen). Maria mit dem Kind und dem kleinen Johannes. — Schwaches Bild in seiner Art. In der Galerie Balbi-Senariga eine große Wiederholung desselben.

Palazzo Bianco.

Erster Saal.

4. Dom. Fiasella, Sarzana genannt, zugeschrieben. Rinaldo und Armida. — Scheint mir nicht von diesem Eklektiker oder dessen Schule zu sein, sondern von einem Nachahmer Strozzis.

27. Bernardo Strozzi zugeschrieben. Büste eines Propheten. — Dieser charakteristische Kopf scheint mir Ribera nahe zu stehen. Ist vielleicht von Luca Giordano.

Giulio Benso. 5. Einzug Christi in Jerusalem.

6. Die Fußwaschung.

28. Hl. Abendmahl (die Eucharistia darstellend). — Dekorative Breitbilder, durch Leichtigkeit der Erzählung und Größe und Macht der in schwungvolle Draperien eingehüllten Persönlichkeiten ausgezeichnet.

16. Bartolommeo Biscaino zugeschrieben. Presepio. — Das Bild trägt in der Galerie noch die frühere Bezeichnung G. B. Castiglione. Der Verfasser des Katalogs hat dem mit Castiglione verwandten Biscaino das Bild zugeschrieben. Ich möchte die Berechtigung bezweifeln. Der Typus der Madonna kommt wohl bei Biscaino vor, aber die stark bewegten Engel mit ihren phantastisch geschwungenen Draperien sind sehr in der Art Castigliones.

11 [15]). Giovanni Rosa (Jan Roos) zugeschrieben. — Auch dies Bild ist vielmehr von Castiglione. Es zeigt denselben Charakter der Landschaft, dasselbe Kolorit wie das sichere Bild des Meisters Nr. 12 [16]). In der früheren Ausgabe des Katalogs wurde es auch Castiglione genannt.

14. Pellegro Piola. Ein größeres und bedeutenderes Bild im Palazzo Rosso habe ich in meiner früheren Schrift erwähnt. Pellegro ist sehr verschieden von seinem Bruder, dem mutwilligen, leichten und kapriziösen Domenico. Nach Soprani ist er von Parmegianino stark beeinflußt. Der Kopftypus, der lange Hals, die langen spitzigen Finger erinnern in der Tat an den Meister von Parma. Im Kolorit dagegen macht sich der Einfluß des Meisters weniger geltend.

Allessandro Magnasco. Eine ganze Serie von Gemälden.

22. 23. Bizarria.

24. Scena patrizia in un giardino.

25. 26. Scene di briganti. — Dieser Künstler, bis ans äußerste kühn und bizarr, schwärzlich im Kolorit, frei und skizzenartig in seiner Pinselführung und Zeichnung, hat seine Zeitgenossen im höchsten Grade choquiert und auch kein Glück in seiner Vaterstadt gemacht. Er hat gewiß Salvator Rosa sehr gut gekannt. In seiner Sittenmalerei ist er ein Vorgänger Longhis. Doch gehört er zu den Tenebrosi und die Kunst Caravaggios ist sein Ausgangspunkt gewesen. In einigen seiner Gemälde ist er ganz abenteuerlich und phantastisch und erinnert an nichts in der Welt, es sei denn an einige Impressionisten unserer Zeit. In einem ganz dunklen und doch durch-

[15]) In der Galerie unter Nr. 12.

[16]) In der Galerie unter Nr. 11.

sichtigen Clairobscur stellt er mit ganz wenigen Pinselstrichen seine Figuren dar, hebt mit einigen grellen Streiflichtern das Wesentlichste hervor, so daß sie leben und in der natürlichsten Weise sprechen und sich bewegen. Seine Gemälde wirken abstoßend beim ersten Blick. Man muß sich an seine sonderbare Darstellungsweise gewöhnen. Dann wird man ihn doch zuletzt als ein ganz eigenartiges Talent schätzen lernen. Im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand befinden sich einige große Landschaften von ihm, die von Salvator Rosa sehr inspiriert erscheinen.

Zweiter Saal.

Gottfried Waals. Diesem nicht sehr bekannten Maler werden hier drei größere Gemälde zugeschrieben. Er ist in Köln geboren, kam ganz jung nach Italien, wo er sich, dem Katalog zufolge, in Rom und Neapel aufgehalten hat. In Genua wohnte er bei Bernardo Strozzi, der ein Bewunderer seines Talents gewesen sein soll. Später hat er sich in Savona und Neapel aufgehalten. Geburt und Todestag ist, so viel ich weiß, nicht bekannt. Bei einem Erdbeben kam er ums Leben.

4. 5. Zwei Winterbilder mit Schlittschuhläufern.

5. Der Frühling.

In der »Galleria Seconda« noch zwei große Landschaften. Alle diese Bilder sind von der vlämischen Kunst stark beeinflußt. Sie haben einen stark dekorativen Charakter und sind sehr mit Figuren besetzt. Nach Vergleich mit diesen Landschaften, namentlich mit Nr. 6 im zweiten Saal und Nr. 2 in der »Galleria Seconda« dürfte das große, sehr bemerkte Gemälde mit zahlreichen Figürchen im letzten Saal der Galerie im Palazzo Durazzo von Gottfried Waals sein.

Der vlämischen oder genuesischen Schule des 17. Jahrhunderts zugeschrieben: 17. 19. 20. 21. Tierbilder. — Der Verfasser des Katalogs glaubt in diesen Bildern Frühwerke des Castiglione zu erkennen. Mir scheinen sie dagegen von Sinibaldo Scorza zu sein. Man vergleiche sie mit dem Tondo mit Vögeln, Stanza dell'Estate, Nr. 17, Palazzo Rosso.

Dritter Saal.

Hier befinden sich vier figurenreiche Gemälde, die man kaum erwarten sollte in einer italienischen Galerie zu begegnen.

3. Das Abendmahl.

7. Die Auferstehung Drusianas.

22. Johannes der Evangelist, die Offenbarung schreibend.

24. Ein Mirakel des Apostel Johannes.

Diese Gemälde wurden früher irrtümlicherweise der holländischen Schule zugeschrieben, sind aber jetzt mit Recht Albert Bouts, dem Meister der Himmelfahrt Marias, wie er früher, ehe man seine Identität mit dem Sohn des Dirk Bouts erkannt hatte, genannt wurde. Über diesen Meister, der mit einigen oberdeutschen Malern wie Kulmbach oder Schäuffelein nicht ohne Verwandtschaft ist, habe ich in meinem Aufsatz »Quelques maîtres des vieilles écoles neerlandaises et allemandes à la Galerie de Bruxelles« in »Gazette des Beaux Arts« 1906 ausführlich berichtet. Die Bilder in Genua stammen aus SS. Annunziata del Guastato.

5. Nicolaes Maes. Porträt eines Edelmannes. — Dies Bildnis wurde im früheren Katalog der französischen Schule zugeschrieben. Ich habe zuerst das Porträt als Spätbild von Nicolaes Maes erkannt und die Signatur und ein undeutliches Datum 1675 oder 1676 entdeckt. Wie bekannt hatte Maes zwei Manieren. In der ersten von Rembrandt inspiriert, malte er einfache Szenen aus dem Volksleben mit saftigem Pinsel in tiefem, warmem mitunter glühendem Kolorit. In der zweiten, aus seiner späteren Zeit, ist er abhängig vom französischen Geschmack, leicht, glatt, flüssig, spitz und elegant. Das Porträt hier in einem fast eintönigen violetten Ton gemalt, gehört in seine zweite Manier. Der Katalog erwähnt nicht das Datum.

6. P. P. Rubens. Venere e Marte genannt. — Nach dem Verfasser des Katalogs stellen diese, als Venus und Mars bezeichneten Figuren, Rubens selbst und seine zweite Frau Helena Fourment dar. Die männliche Hauptperson, wenn auch mit porträtartigen Zügen hat keine Ähnlichkeit mit Rubens und die weibliche Figur ähnelt nicht mehr Helena Fourment als hundert andere weibliche Figuren in Gemälden seiner letzteren Zeit. Auch ist es sehr unsicher, ob Rubens bei den beiden Hauptfiguren an Mars und Venus gedacht hat. Der Krieger ist schon in vorgerücktem Alter, wahrscheinlich hat ein Freund ihm als Modell gedient, derselbe, der in der Ermitage zu St. Petersburg unter dem Titel Porträt eines Kriegers dargestellt ist. Auch in der Münchener Pinakothek befindet sich ein Bildnis, das mit unserm Krieger große Ähnlichkeit hat (beide reproduziert in Rosenbergs »Rubens« S. 88). Die weibliche Figur trägt eine kolossale silberne Vase auf dem Schoß, was kein Attribut der Venus ist. Ihr Typus kommt sehr häufig vor, z. B. sehr genau bei den drei Grazien in Stockholm und der Wiener Akademie. Es ist hier einfach eine Allegorie dargestellt: der Krieger zwischen Sinnlichkeit und Pflichterfüllung seines Berufs. Es ist dieselbe Idee, die »Herkules auf dem Scheidewege« zugrunde liegt, wovon ein auf Rubens zurückgehendes, wahrscheinlich von van Dyck ausgeführtes Gemälde in den Uffizien sich befindet. Hier ist freilich der Kampf sehr ungleich und der Kriegsmann schon ganz besiegt. Die Sinnlichkeit ist vertreten durch die wollüstige Frau, die den großen Weinbehälter auf dem Schoß hält, von dem üppigen

Silen, der in der Rechten einen Becher hochhält, ferner durch den Amorin unten, der das Schwert des Kriegers halb aus der Scheide gezogen hat, wodurch die Idee des Bildes sehr deutlich ausgedrückt wird. Die Pflichterfüllung dagegen ist nur vertreten durch eine häßliche Furie, die hinter dem Krieger zum Vorschein kommt und in der Linken eine brennende Fackel hält, wodurch, meiner Ansicht nach, der Krieg ausgedrückt ist. Frizzoni (a. a. O.) nennt diese Figur mit Unrecht l'invidia. Da die weibliche Figur den Typus von Helena Fourment hat, muß das Gemälde nach 1630 gemalt sein, was auch für das Bildnis in St. Petersburg gelten muß, welches Rosenberg irrtümlich um 1615 bis 1618 datiert.

W. Suida schreibt (S. 163): »Es ist noch nicht bemerkt worden, daß bei der widerlichen Anstückung später erst die unteren Partien der Gestalten, der alberne Amor und die Furie dazu gemalt wurden, über deren Deutung man sich seitdem vergeblich den Kopf zerbrach.« Dieselbe Ansicht scheint auch der Verfasser des Katalogs zu hegen. Meiner Ansicht nach haben doch beide Unrecht. Es ist augenscheinlich, daß die von Suida angegebenen Partien nicht von Rubens selbst gemalt sind. Sie sind offenbar von einem Schüler ausgeführt, aber sie gehören zum Plane Rubens' für das Gemälde und die Furie mit der brennenden Fackel und namentlich der Amor, der im Begriff das Schwert aus der Scheide zu heben, lassen, wie schon gesagt, die Idee des Gemäldes deutlich erkennen. In der Beschreibung des Gemäldes im Katalog ist auch irrtümlich angegeben, daß die beiden Hauptpersonen »procedone in moto di danza«, die Frau sitzt ganz ruhig auf dem Schoß des Kriegers, auch ist daselbst ein wichtiger Umstand vergessen: die Fackel in der Hand der Furie.

10. Scuola Tedesca del Secolo XVI. (mit einem Fragezeichen). Flucht nach Ägypten. — Das auf Kupfer gemalte Bildchen scheint eine im 18. Jahrhundert ausgeführte archaisierende Nachahmung eines Bildes aus der Zeit Dürers zu sein.

Manier des Rogier van der Weyden oder Niederländische Schule zugeschrieben. 8. 9. Abnahme vom Kreuze. 34. Der hl. Hieronymus. Die Annahme des Katalogs läßt sich kaum aufrecht erhalten. Der Verfasser hat aber später im »Errate-Corrige ed Aggiunte« eine andere Meinung ausgesprochen. Darnach sollten diese drei mit einander verwandten Gemälde der provenzalischen Malerschule des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehören. Diese Schule hat sich besonders in Spanien und durch die Maler aus Nizza geltend gemacht.

11. Joachim Beuckelaer. Der Markt.

13. Pieter Aertsen. Die Köchin. — Ich nenne diese Bilder zusammen, da beide Künstler nahe verwandt sind und offenbar in dem Verhältnis von Schüler und Lehrer zueinander stehen.

Die naiv-derbe und realistische Auffassung ist ganz dieselbe, nur ist der Lehrer Pieter Aertsen viel heller und lebhafter im Kolorit als der Schüler Beuckelaer, dessen Figuren in schweren braunen Schatten stecken. In der Neapeler Galerie befindet sich eine ganze Serie von Gemälden von Beuckelaer. Das Gemälde ist nicht B bezeichnet, wie der Katalog sagt, sondern J B zusammengefügt.

Das Bild von Aertsen ist 1550 datiert. Es zeigt das Monogramm A P dazwischen einen Dreizack. — Ein ähnliches Bild in der Galerie zu Brüssel (Nr. 705).

12. Gerard David. Großes Triptychon mit der thronenden Maria und dem Kinde im Mittelbild, seitwärts die Heiligen: Hieronymus und Maurus. — Die frühere Zuschreibung des Bildes an Franz Flonis (!) geht auf Alizeri zurück. Ich hatte es schon in meiner früheren Schrift als Gerard David bestimmt. Ich muß hier zufügen, daß die thronende Maria mit dem Kinde, welches eine Traube hält, eine genaue Wiederholung des berühmten Bildes in Rouen ist.

18. Gerard David. Maria mit dem Kinde. — Die Darstellung ist ganz als Genrebild aufzufassen. Die Mutter gibt dem Kinde zu speisen. Das Motiv ist eigentlich so: das Kind greift den Löffel verkehrt an. Die Mutter lehrt es, wie man es machen soll. Ich habe schon erwähnt, wie edel diese realistische Darstellung des Niederländers gehalten ist, verglichen mit dem ähnlichen Bild des Italieners Strozzi. Ich habe in meiner früheren Schrift das kleine Bild ausführlich beschrieben. In den Galerien von Brüssel und Straßburg befinden sich ähnliche Gemälde. Es wurde früher Memling genannt, im neuen Katalog jedoch mit größerem Recht auf den Namen Gerard David getauft, dessen Art und Weise es viel näher steht. Es gibt in der Galerie noch ein drittes Gemälde von dem Meister:

19. Gerard David. Kreuzigung Christi zwischen Maria und Johannes. — Nach W. Suida ist das Bild »in seinem völlig übermalten Zustand kaum mehr zu beurteilen.« Das dürfte übertrieben sein. Nur die Gestalt Mariens ist stark übermalt, doch ist auch hier das Antlitz verschont geblieben. Die übrigen Figuren haben wenig gelitten, und alle Köpfe sind gut erhalten. Ich habe schon in meiner früheren Schrift das Gemälde als Manier Gerard Davids bezeichnet. »Le figure, somiglianti a statue« schrieb ich damals, »nella posa d'une tranquillità rigida e muta, sembrano un la mento pietrificato.«

Das Gemälde stimmt in seiner Art und Weise sehr mit den beiden andern überein, so auch in Nebensachen; man vergleiche z. B. die eigentümlichen Strahlenglorien um den Köpfen der Heiligen im Triptychon Nr. 12 mit der Madonna und Johannes in Nr. 19 und dem strahlenförmigen Kreuznimbus um des Gekreuzigten Haupt in Nr. 19 mit dem des Christkindes in Nr. 12.

14. Aert van der Neer. Im Katalog nur »Paesaggio« genannt. Es dürfte als Nachtstück und zwar Mondlandschaft bezeichnet gewesen sein: die Spezialität des Künstlers. Auch ist die Signatur A. V. N. nicht erwähnt. Das Bild gehört zusammen mit dem herrlichen Ruisdael Nr. 26 zu den besten holländischen Bildern der Galerie.

Jan Steen. 15. S. Nicolas Fest. — Im Katalog Pasqua fiorità genannt. Kinder werden am Tag des S. Nicalas belohnt oder bestraft. Diese in all ihrer Naivität von größter Wahrheit. Ähnliche Kinderfeste in Rijksmuseum und in der Galerie zu Rotterdam. Das Bild ist undeutlich bezeichnet.

30. Wirtshausszene mit Tanz und Musik. — Jan Steen zugeschrieben und ihm in der Tat sehr nahe stehend. Doch kann es auch von einem ihm sehr nahe kommenden Nachahmer R. Brakenburgh gemalt sein. Einige der Figuren zeigen einen großen Einfluß von Adriaan van Ostade, so der violinspielende Bauer im Mittelgrund und ein andrer mit einem Glas in der Hand.

16. Schule Holbeins zugeschrieben. Bildnis eines Edelmanns. Französische Kunst in der Art von Clouet.

17. Pseudo Bles zugeschrieben. Triptychon: Mittelbild Anbetung der Könige. Flügel: Verkündigung und Flucht nach Ägypten. — Das Altarwerk wurde früher mit Unrecht Quentin Massys und Patenier zugeschrieben. Es gehört in der Tat in die Gruppe von Triptychons mit Anbetung der Könige als Hauptbild, die namentlich in der Brüsseler Galerie sehr vertreten sind und mit Recht oder Unrecht Herri met de Bles zugeschrieben werden, jedoch nur als schlechte Nachahmung oder schwache Kopie.

Anton van Dyck. Christus und die Pharisäer. — Van Dyck war in höherem Grad als die andern Künstler abhängig von dem Stoff, den er gestalten sollte. Wenn ein Vorgang sein Gemüt in Schwingung setzte, wie so manche seiner Beweinungen und Kreuzigungen Christi, wenn das Modell, das er poträtieren sollte, schön oder bedeutungsvoll war, dann hat er Meisterwerke geschaffen. Wenn der Gegenstand ihn kalt ließ, dann konnte er auch nur ein kaltes Bild hervorbringen. Das dürfte eben mit dem Zinsgroschenbild der Fall gewesen sein. Hier hat er die Gestalt des Heilands nicht empfunden. Er hat Christus als einen idealschönen Mann darstellen wollen, wodurch eine gewisse Leerheit im Ausdruck nicht zu vermeiden war. Man könnte sich darüber wundern, daß der Meister die tiefempfundene Gestalt des Gekreuzigten in S. Michele bei Rapallo und diesen konventionellen Christus in derselben Epoche gemalt hat [17].

[17]) Über dies leider sehr schadhafte fast ganz unbekannte Meisterwerk von van Dyck werde ich in einer anderen Zeitschrift berichten.

Die beiden Pharisäer, offenbar von Rubens beeinflußt, sind besser gelungen. Das ganze Gemälde scheint, wie schon von andern bemerkt, unter dem Eindruck von Tizians berühmtem Bilde, jetzt in der Dresdner Galerie, damals in Modena, gemalt.

28. Hans Holbein zugeschrieben. Frauenbildnis. — Das Bild hat mit Holbein nichts zu tun. Der Verfasser des Katalogs betrachtet selbst diese Zuschreibung als irrig und möchte es vielmehr dem großen Anthonis Mor zuerkennen. Schon Gustavo Frizzoni hat, wie ich in meiner früheren Schrift angeführt habe, auf Mor als Meister dieses Bildes hingewiesen. Diese Zuschreibung hat gewiß vieles für sich, doch scheint mir das Bildnis für den großen Porträtmaler doch nicht bedeutend genug.

21. Albert Cuijp zugeschrieben. Landschaft mit Kaninchen. — Das Bild ist nicht von Cuijp.

33. Adriaan van Ostade zugeschrieben. Der Wandersmann. — Nicht von Adriaan, sondern ein recht gutes Bild von Isaak van Ostade.

29. Van Dyck zugeschrieben. Madonna mit dem nackten Kinde auf dem Schoß. — Schwach gezeichnetes und gemaltes Bild, aber feine Komposition. Besseres Exemplar bei Cav. Ardissone in Genua. Wahrscheinlich beide Kopien nach der Madonna del Melograno von van Dyck, heute nicht nachzuweisen, aber erwähnt von Jules Guiffrey in seinem Buch: Van Dyck, sa vie et son oeuvre [18]).

Vierter Saal.

4. F. Clouet zugeschrieben. Männliches Brustbild. — Auf hellgrünem Grund mit leicht skizzierendem Pinsel zart und weich gemalt. Meiner Ansicht nach nicht von Clouet sondern vielmehr von Corneille de Lyon. Derselben Ansicht ist M. Pol de Mont.

Bart. Esteban Murillo zugeschrieben.

5. S. Francesco d'Assisi. — Der kniende Heilige ist in Extase begriffen, während ein niederschwebender Engel ihm Trost bringt. Der Verfasser des Katalogs bezweifelt selbst die Zuschreibung und hält das Gemälde eher für ein Werk des Ribera oder für eines Neapolitaners »della scuola naturalista«. Die Zuschreibung des großen und bedeutenden Gemäldes an Ribera hat viel für sich. In der Pradogalerie gibt es ein ähnliches Bild des Meisters mit demselben Gegenstand, aber weniger bedeutend. Dagegen ist das Ribera zugeschriebene Bild: die Halbfigur des hl. Hieronymus (Nr. 13) nur von einem Nachahmer.

---

[18]) Nicht in der zweiten Ausgabe des Katalogs. Das Bild war nämlich eine Zeitlang durch Diebstahl aus der Galerie entfernt, wohin es jetzt wieder zurückgekommen ist.

20. Flucht nach Ägypten. — Dieses große, stimmungsvolle Gemälde steht dem Meister näher, doch bin ich von der Eigenhändigkeit nicht vollständig überzeugt. Es könnte auch von einem seiner vielen Schüler sein. In meiner früheren Schrift habe ich an Menesez Osozio gedacht.

21. Madonna mit dem Kinde. — Dies Gemälde ist ganz sicher kein Original des Meisters. Der Verfasser des Katalogs hält selbst die Attribution für zweifelhaft. Es dürfte, wie es nicht ohne Grund vermutet worden ist, zu der Art Murillos gehören, die fabrikmäßig für die Exportation nach Südamerika gemacht wurden.

9. Alonso Cano (mit Fragezeichen) zugeschrieben. Die Kommunion eines jungen Mädchens. — Das Bild in seiner glatten geleckten Malweise macht den Eindruck einer modernen Kopie.

Francesco Zurbaran. 11. Das Sterbesakrament. — Wohl das interessanteste und merkwürdigste Bild der ganzen Galerie. Einem sterbenden Heiligen wird das Sterbesakrament überreicht im Beisein vieler Mönche. Alle asketische Typen, erfüllt vom Jenseits. Die Gesichter, halb in Schatten, halb ins Licht gestellt, haben schon den mystischen Ausdruck des Fernseins, des Ablebens. Das sind alles Leute, die sich mit dem Leben entzweit und sich eine andre Welt gewählt haben. Sie sind eigentlich alle Sterbende, der Todeskranke im Bett hat nur einen kleinen Vorsprung. Hoher Ernst heiligt diese Bauerntypen, deren Naturalismus nicht wie derjenige Caravaggios auf Sensation angelegt ist, sondern in den Dienst einer transzendenten Idee genommen ist. Man hat Zurbaran den Caravaggio Spaniens genannt und hat damit dem Spanier großes Unrecht getan. Wenn Caravaggio durch grelle Licht- und Schattenwirkungen auf das Auge eine zwingende Macht ausübt, dann verschafft Zurbaran uns einen Einblick in die Abgründe des Seelenlebens. Es ist zweifelhaft, ob ein Einfluß überhaupt zu konstatieren ist. Die Meisterschaft, womit später Velazquez verstand die Atmosphäre sichtbar zu machen, findet sich schon bei Zurbaran. Das einfache und tiefe Lokal ist voller Luft. Trotz dem tiefen Ernst des Gegenstandes ist das Bild nicht eintönig. Viel schwere Pracht in den Farben. Namentlich machen die rosafarbigen, seidenen Vorhänge des Bettes sich stark geltend. Die Karnation hat grünliche Töne. Licht und Schatten kämpfen um die Herrschaft, doch die Schatten breiten sich mehr und mehr und bald wird die Nacht siegen.

10. S. Ursula. 12. S. Euphemia. — Diese lebensgroßen Heiligenfiguren zeigen dieselbe Technik, dieselbe eigentümlich ernste Farbenauffassung wie das eben erwähnte große Gemälde. Auch stimmen sie ganz überein mit dem Bild der hl. Casilda in der Pradogalerie. Sie sind also zweifellos authentische Werke des Mönchsmalers. Mit der mächtigen Darstellung des Sterbesakraments können diese unbedeutenden Heiligendar-

stellungen mit ihren hübschen Puppengesichtern doch nicht verglichen werden. Alle drei Bilder wurden von der Herzogin Galliera auf der Versteigerung Soult erworben.

P. P. Rubens (Kopie). 18. Bildnis Philip IV. von Spanien. — Es wurde früher Velazquez zugeschrieben. Ich hatte es aber schon in meiner früheren Schrift als Kopie nach Rubens bezeichnet und zwar nach dem Bildnis im Palazzo Durazzo, und nicht, wie der Verfasser des Katalogs meint, nach dem in der Pinakothek zu München.

19. Vincenzo Malò. Himmelfahrt Mariä. — Malò, in Cambray geboren, kam in jugendlichem Alter nach Antwerpen, wo er sehr von Rubens beeinflußt wurde. Er hat lange in Genua gearbeitet. Der Einfluß Rubens' zeigt sich hier vornehmlich in der üppigen Schar von Putten. Doch scheint auch Jordaens nicht ohne Einwirkung auf ihn gewesen zu sein. Übrigens wird die Zuschreibung an Malò, die mir wahrscheinlich vorkommt, nicht von allen angenommen. W. Suida schreibt das Gemälde dem Matteo Cerezo zu. Im Palazzo Durazzo wird auch ein ziemlich abweichendes Bild Malò zugeschrieben.

Schule des Nicolas Poussin zugeschrieben. 23. 24. Landschaften. — Ich habe schon in meiner früheren Schrift darauf aufmerksam gemacht, daß eins der Bilder mit einer ganz feinen, kaum sichtbaren Signatur versehen ist: H F von Lin 1726 (die Jahreszahl undeutlich). Die Gemälde, die damals irrtümlich Französischer Schule zugeschrieben waren, sind also nicht französisch, sondern von einem holländischen Maler. Dieser van Lin ist wahrscheinlich ein Verwandter des Schlachtenmalers Herman van Lin, Stilheid genannt, aus Utrecht gebürtig, dessen Wirkungszeit von 1650—1670 fällt. In der Gemäldesammlung von Turin findet sich eine heroische Landschaft in der Art Claude Lorrains, die dem Katalog zufolge H van Lint F R 1726 (ich habe die Signatur nicht deutlich lesen können) bezeichnet ist. Der Katalog schreibt dies Gemälde einem Henrik van Lint aus Antwerpen, Studio genannt, zu. Vielleicht rührt dies Gemälde vielmehr von Herman van Lin von Utrecht her. Ich kenne sonst nur einen Pieter van Lint aus Antwerpen, der eine ganz andre Art und Weise hat. Das große Bild in Turin ist dagegen sehr verwandt mit unserem Herman van Lin [19]).

26. Spanische Schule des 17. Jahrhunderts. Der Guitarrespieler. — Ein junger Mann, schwarzbärtig und ganz schwarz gekleidet, sitzt in lässiger Haltung in einem Lehnstuhl, die Guitarre spielend. Ein graues, durchsichtiges Helldunkel von feiner Wirkung füllt den ganzen Raum. Das Gesicht ist auch in schwärzliche Schatten eingehüllt, nur die Stirn wird

---

19) Vgl. meinen Artikel in Archivio Storico dell' Arte 1896.

vom Lichte leicht gestreift. Das einzige im Bilde, das farbig aufleuchtet, ist das weiße Notenblatt auf einem Tisch rechts, die braunrote Guitarre und die fein bewegte Hand. Nach Prof. Isola ist das sehr interessante, lebensgroße Bildnis entweder von Murillo oder von Velazquez. Ich möchte dagegen, wenn auch nur fragweise, auf die Möglichkeit hinweisen, daß es vielleicht von Domenico Theotocopuli herrühren könnte.

Fünfter Saal.

2. Moretto zugeschrieben. Madonna mit dem Kinde. — Das sehr anziehende Gemälde kann, meiner Ansicht nach, weder Moretto noch Romanino (W. Suida) zugeschrieben werden. Es ist vielleicht ein Jugendwerk von Calisto da Lodi unter dem Einfluß Morettos.

5. Lombardische Schule des 15. Jahrhunderts zugeschrieben. Großes Polyptychon mit S. Nicola da Tolentino als Hauptbild. Die Zuweisung des Altarwerkes, das viele Eigentümlichkeiten aufweist, an die lombardische Schule dürfte zweifelhaft sein. Der Katalog hat nicht bemerkt, daß in einer der Darstellungen der schiefe Turm in Pisa dargestellt ist. Ob das Gemälde nicht eher von einem pisanischen Meister gemalt ist?

7. Paolo Veronese zugeschrieben. Betender Knabe. — Die aufgemalte ovale Einrahmung ist später gemacht. Das Bild scheint ein Fragment aus einem größern Ganzen. Die Taufe auf Veronese, von W. Suida befürwortet, wird vom Katalog auch nur als »attribuzione« betrachtet. Gustavo Frizzoni denkt an Sofonisla Anguissola, B. Berenson hat es neuerdings fragweise dem Badile zugeschrieben.

8. Lombard.-Lionardische Schule (angebl. Kopie). Maria mit dem Kinde und dem kleinen Täufer. Die sich umarmenden Kinder gehen auf Lionardo zurück. Ein ziemlich schwaches Bild, aber keine Kopie [20]).

13. Orazio Lomi, Gentileschi genannt, zugeschrieben. Heilige Familie mit S. Franziscus und S. Katarina von Alexandria. Tondo. Nicht von Orazio Gentileschi und von dessen Tochter Artemisia, welcher W. Suida das Gemälde zuschreibt, kann es auch nicht sein, denn es hat durchaus den Charakter von einem in der Mitte des Cinquecento gemalten Bilde.

Übrigens war Artemisia Gentileschi hauptsächlich Porträtmalerin. Die hl. Katarina erinnert an Parmegianino, die übrigen Figuren an Gaudenzio

[20]) Früher besaß die Galerie noch ein Bild von einem lombardischen Meister, nämlich Giampietrino, irrtümlich Licinio zugeschrieben. Es ist mitsamt den vielen andern Bildern (proprietà Eredi Spinola bezeichnet) aus der Galerie verschwunden. Ein ganz unerkanntes Gemälde von Giampietrino befindet sich aber in Palazzo Durazzo: die hl. Magdalena darstellend, Antonio Solario (Zingaro) zugeschrieben.

Ferrari und seine Schule. Das Gemälde ist wahrscheinlich von einem von Parmegianino beeinflußten lombardischen Künstler.

Genuesische Schule des 17. Jahrhunderts. 15. Das Gastmahl in Emmaus. 16. Auferstehung des Lazarus. 17. Christus auf den Wellen gehend. 18. Christus heilt einen Blinden. — Diese Serie wurde früher Tiepolo zugeschrieben. Sie ist aber viel wahrscheinlicher von einem genuesischen Maler. Die große Vase in Nr. 16 kommt auch in Strozzis Küchenbild im Palazzo Rosso vor. Die Gesichtstypen weichen aber von denjenigen Strozzis ab, für die namentlich die eingedrückten Nasen charakteristisch sind. Besser stimmen sie mit denjenigen eines andern Genuesers, nämlich mit Giulio Bensos überein.

Filippino Lippi. 19. Großes Altarwerk aus S. Teodoro mit dem hl. Sebastian als Hauptdarstellung. — Das Gemälde, welches merkwürdigerweise im früheren Katalog Fra Filippo zugeschrieben wurde, trotzdem es bezeichnet und 1503 datiert ist, habe ich in meiner früheren Schrift ausführlich erwähnt. Es zeigt den großen Niedergang des feinen Künstlers in seinen letzten Jahren. Ein Niedergang, der zu bedauern ist, da er doch im Jahre 1504, als er starb, erst 45 Jahre alt war (geboren um 1459, nach dem Katalog 1457).

Dem Katalog zufolge wurde es am Schluß des 18. Jahrhunderts restauriert. Es kam 1810 nach Paris und wurde 1816 restituiert.

21. Francesco Raibolini (als Kopie zugeschrieben). — Das Gemälde hat mit Francia nichts zu tun und gehört in die florentinische Schule.

24. Palma il Giovane zugeschrieben. Hl. Familie. — Von Palma Giovane ist das Bild sicher nicht. W. Suida hat es für den von ihm hochgepriesenen Luca Cambiaso in Anspruch genommen. Diese Zuschreibung ist nicht ganz sicher. Für Cambiaso spricht der Typus des Kindes, aber das volle und warme Kolorit stimmt wenig mit den meistens grauen und fahlen Gemälden des Genuesers. Auch würde man schwerlich in Genua ein Bild von Cambiaso einem andern Meister zuschreiben. Doch ist die Möglichkeit, daß Cambiaso in seiner phasenreichen Produktion auch dies Gemälde gemalt haben könnte, nicht auszuschließen.

26. Paolo Veronese zugeschrieben. Kreuzigung Christi. — Bedeutendes, stimmungsvolles, tiefgreifendes Altarbild, des Meisters durchaus würdig. Doch durch die schwarzen Schatten und durch das krude und schwere Kolorit, welches der Meister selbst bei den ernstesten Gegenständen nicht anwendete, von ihm abweichend. Das Haupt Christi von raben-

---

[21]) Ähnliche Vasen kommen auch in andern genuesischen Gemälden vor, z. B. in Domenico Piolas großem Bilde ebendaselbst.

schwarzem Haar und Bart ganz umkränzt. Der Körper mit sehr entwickelter Muskulatur und vielen anatomischen Details zeigt schwärzliche Schatten. Doch hat diese mächtige Kreuzigung mit der am Fuß des Kreuzes hinsinkenden, von Johannes und Maria Magdalena unterstützten Madonna so viel durch Restauration gelitten, daß sie in ihrem gegenwärtigen Zustand nicht leicht zu beurteilen ist.

28. Palma il Vecchio. Maria mit dem Kinde zwischen dem Täufer und Magdalena. — Wenn auch kein hervorragendes, doch sicher ein ganz echtes Bild des Meisters. Mit seiner hellen, kalten und kreidigen Karnation und der reichen Fülle des flachsgelben Haares, das in goldenem Glanze strahlt, ist es charakteristisch für die blasse Manier seiner Frühzeit. Kräftig leuchten die roten, blauen und orangefarbigen Draperien. In der Galerie Lochis zu Bergamo befindet sich eine ähnliche, doch viel schönere Komposition.

29. Antonio Allegri, Correggio genannt, zugeschrieben. Die Madonna in Anbetung mit dem Kinde. — Das Bild ist eine Kopie nach dem vielbewunderten Meisterwerk von Correggio in der Tribuna der Uffizien. Nicht eine »Wiederholung« des Bildes, sondern das Original befindet sich in Florenz.

Sechster Saal.

In diesem Saal, der der älteren und jüngeren ligurischen Schule gewidmet ist, befinden sich mehrere Bilder von Bernardo Strozzi. Darunter ist

5. Der hl. Franziskus, das Kreuz anbetend, hervorzuheben. Es ist eins seiner bedeutendsten Gemälde, vielleicht ganz vereinzelt in seiner Produktion dastehend. Was bei Strozzi überrascht, ist der tiefe Seeleninhalt dieses fast ganz monochromen Bildes. Der kniende Heilige, ganz als Weltverneiner aufgefaßt, drückt seine Wange inbrünstig an das in seinem linken Arm ruhende Kreuz. Er ist von einer Entzückung ergriffen, die ihm fast die Sinne beraubt. Über ihm kommt ein kleiner violinspielender Engel zum Vorschein, der mit seinem Saitenspiel ihn aufzurichten versucht. Eine so tiefempfundene Gestalt, ein so ausdrucksvolles Haupt findet man so leicht nicht mehr in Strozzis Werken [22]).

8. Antonio Brea (tätig 1504—1518). S. Antonio abate. — Auf Goldgrund gemalt. Schwaches, zurückgebliebenes Bild, das von der Schule in Padua beeinflußt erscheint. Wahrscheinlich hat es früher das Mittelstück eines Triptychons gebildet. Der Maler ist ein Verwandter des

---

[22]) Ein unbekanntes Altarwerk von Bernardo Strozzi befindet sich im Dom zu Rapallo: S. Petrus heilt durch seinen Segen einen Kranken, 3 Altar rechts.

berühmteren Ludovico Brea und auch des weniger bekannten Francesco Brea, aber dieser letzte kann nicht sein Oheim, wie der Katalog fragweise behauptet, sondern eher sein Neffe gewesen sein, da seine Wirkungszeit in die Jahre 1528—1562 fällt. Auf dem Bilde finden sich folgende Inschriften, die ich nach dem Katalog zitiere: »Hoc opus fecerunt magister Antonius et Antonius cunatus suo abitatores Nicie: valete 1504 di primo majus.« Und ferner: »In lo tempore de messer pre Joane mare retor de la dita Jesa et in tempore de Nicolosio marh. Biazo Cattarello Julia Raineri Carbiespine se fé esta maestà a lonor de De e de Santo Anthonio: 1504 primo majus.«

9. Francesco Brea (tätig 1528—1562). S. Fabiano papa. — Das Bild gehört nach Alizeri zu einer Ancona, die 1530 datiert ist. Diese beiden Bilder sind Neuerwerbungen aus dem Jahre 1909.

10. Emanuele Macari. Polyptychon in sechs Abteilungen. — Ein in hohem Grad zurückgebliebener und schwacher Meister. Scheint etwas von Signorelli beeinflußt, namentlich in der Gestalt des Johannes-Evangelisten. Das Altarbild ist 1519 datiert und bezeichnet: Manuel Macharius de Pigna faciebat.

13. Tommaso di Busaccio di Busca (tätig 1473—1484). Thronende Madonna mit dem Kinde. — Busaccio, ein schwacher, bisher unbekannter Künstler aus der Schule von Padua ist in Busca in der Nähe von Saluzzo geboren. Er hat zusammen mit seinem Bruder Matteo in Albenga gearbeitet. Er soll da in S. Bernardino urkundlich Gemälde geschaffen haben, die mit dem Datum vom 3. Mai 1473 versehen sind — und zehn Jahre später eine Ancona gemalt haben, mit dem Datum 3. Juni 1483. Er scheint teils von Cosimo Tura, teils von der Schule Crivellis beeinflußt. Namentlich erinnert der Rock der Madonna mit dem breiten Goldmuster, dessen Formen auf den Orient zurückgehn, an Carlo Crivelli. Das sonderbare Bild ist auf Goldgrund gemalt. Es zeigt folgende Inschrift: »tempore Franscisi mar.... Ambroxii chazolini massarii; per thomam de Busac..... pictore di Buscha: MCCCCLXXVIII di XV maji.«

27. Pietro Guidi (tätig 1490—1530). Polyptychon. Madonna mit dem Kinde im Mittelbild. — Auf Goldgrund gemalt. — Dieser Künstler scheint mit dem eben erwähnten Tommaso di Busaccio verwandt. Er ist geboren in Teco in der Nähe von Albenga. Gehört der paduanischen Schule an und ist abhängig von der Art des Negroponte, des Carlo Crivelli und des Gregorio Schiavone sowohl was die Typen, als auch was die reiche Ausschmückung des Altarbildes mit goldenen Ornamenten betrifft. Im Mittelbild die Inschrift: »hoc opus fecit fieri v. p. cristoforus martinus p. voto ad laudem consorcie virginis marie MCCCCLXXXX die XV marcii«. In einem jetzt fehlenden Predellenstück soll der Name des Autors sich befunden haben.

Auch diese vier letztgenannten Gemälde sind Neuerwerbungen aus dem Jahre 1909.

18. Ludovico Brea. Kreuzigung Christi zwischen Maria und Johannes. Die kniende Magdalena umklammert den Kreuzesstamm. Zwei klagende Engel umflattern den Gekreuzigten. — Ludovico, einer der einflußreichsten Maler der ligurischen Schule, ist im Jahre 1443 in Nizza geboren. In Genua werden ihm mehrere Gemälde zugeschrieben, die untereinander recht verschieden sind und ihm auch wohl nicht alle gehören. Das Altarbild im Palazzo Bianco wurde bei ihm im Jahre 1481 von einem gewissen Biagio de Gradi für die Kirche der P. P. Barnabiti: S. Bartolomeo degli Armeni bestellt. Das Altarbild ist unter dem doppelten Einfluß der provenzalischen und der niederländischen Kunst entstanden. Daneben scheint Brea von der vorlionardischen lombardischen Schule, namentlich von seinem Zeitgenossen Borgognone beeinflußt. So erinnert die das Kreuz umklammernde Magdalena sehr an dieselbe Heilige in einer Kreuzigung von Borgognone in der Certosa zu Pavia. Der Einfluß von Borgognone zeigt sich besonders deutlich in zwei Gemälden im achten Saal, den im Katalog nicht erwähnten Nr. 10 und 23. Sie stellen je drei Halbfiguren von Heiligen auf Goldgrund dar und sind wahrscheinlich von L. Brea oder stehen ihm jedenfalls sehr nahe. Ein anderes Bild, worin sich lombardische Einflüsse, doch nicht von Lionardo oder seiner Schule, wie Jean de Foville behauptet [23]), sondern von eben demselben Borgognone, geltend machen, ist das sogenannte, in S. Maria di Castello in Genua befindliche Ognissantibild, auch Paradiso und noch besser die »Vocazione dei giusti« genannt. Doch in diesem figurenreichen Bild macht sich auch eine Einwirkung von niederländischen Künstlern wie namentlich von Gerard David bemerkbar. Die Niederlande und Genua standen in fortwährender Verbindung. In Brügge zeigt man noch ein Haus, welches man das Haus der Genueser nennt. Das Bild gehört in seine letzte Epoche und ist nach Soprani: »Ludovicus Brea Niciensis faciebat, anno 1513« bezeichnet. In der fünften Kapelle rechts in derselben Kirche befindet sich eine Bekehrung Pauli von einem andern, mehr entwickelten Stil, die kaum unserm Meister zugeschrieben werden kann. Von einigen Forschern wird ihm auch die interessante Verkündigung in der dritten Kapelle links zugeschrieben, diese im Gegenteil ist früher und kann ihm in keiner Weise zuerkannt werden [24]).

---

[23]) a. a. O. S. 55.

[24]) Der Cicerone schreibt ihm aber noch in der siebenten Ausgabe die beiden letzterwähnten Gemälde zu und erwähnt das bezeichnete Ognissantbild mit keinem Wort. In diesem sonst so zuverlässigen Werk haben sich auch für die beiden öffentlichen Galerien in Genua verschiedene Irrtümer eingeschlichen. Der sogenannte Arzt, Moretto zugeschrieben, ist nicht 1553, sondern 1533 bezeichnet. Christus mit der Pharisäerin von van Dyck

Ein noch unerkanntes Gemälde von Ludovico Brea scheint mir das von Enrico Brunelli in L'Arte 1906 publizierte Altarbild, die sogenannte Madonna Greca in der Kirche S. Maria di Gesu in Alcamo Siciliano. Man vergleiche namentlich die knienden Frauen mit der dichten Frauenschar im Ognissantibild in S. Maria di Castello. L. Brea soll nach Bensa mit Giusto d'Alemagna zusammengearbeitet haben [25]).

Im Jahre 1490 vollendete er in Savona ein Altarbild von Foppa, dem Lehrer Borgognones. In unserer Galerie ist noch eine Halbfigur des Apostels Petrus, in sehr hellem Ton gemalt, ihm zugeschrieben (Nr. 13).

16. Luca Cambiaso. Die Heiligen: Hieronymus und Augustinus mit einem Stifter. Dieser stellt aber nicht Andrea Doria dar, wie man vermutet hat. Das Gemälde zeigt einen großen Stil und bedeutende Typen. Die Bilder Cambiasos sind von sehr verschiedenem Wert. Viele sind durch ihr graues, fahles, farbloses Kolorit wenig anziehend. Mitunter überrascht er durch die tiefe Empfindung und die edle Linienschönheit seiner fein aufgebauten Kompositionen. Das bedeutendste seiner Gemälde ist ohne Zweifel die Beweinung Christi in S. Maria di Carignano in Genua. W. Suida gebührt das Verdienst, auf diesen bedeutenden Künstler nachdrücklich hingewiesen zu haben. Er stellt ihn aber entschieden zu hoch, wenn er ihn mit Tintoretto zusammenstellt, als die beiden, welche die Nachwelt nicht begriffen hat.

Man gerät, sagt er, wenn man seine Werke aufsucht, in ein immer mehr wachsendes Erstaunen über diesen »wiederentdeckten« großen Meister. Besonders entzückt ist er von der Beweinung Christi in S. Maria di Carignano, und man verzeiht gern wegen der jugendlichen Begeisterung das Übertriebene des Ausdrucks: — — — — — »die Pietà Lucas ist das größte Werk genuesischer Malerei. Wer dieses Bild erlebt hat, wird am liebsten schweigen und andre nur hinweisen, daß auch sie schauen und von dem reinigenden Feuer dieses heiligen Schmerzes ergriffen werden mögen.« Cambiaso ist kein Künstler ersten und kaum zweiten Ranges, aber er hat dennoch Bedeutendes geschaffen und er verdient gewiß viel mehr Beachtung, als ihm bisher zuteil geworden ist. Am höchsten erhebt er sich doch in seinen Freskowerken und am originellsten ist er in seinen Zeichnungen.

20—25. Giovanni Raffaello Badaracco. 6 Kleinbilder mit mythologischen und biblischen Gegenständen. Dekorative Kleinbilder

---

und die Madonna von Palma Vecchio befinden sich nicht im Palazzo Rosso, sondern im Palazzo Bianco. Das große Bild von Rubens, Venus und Mars, ist unter verschiedenen Benennungen als in beiden Galerien seiend erwähnt, und zwar in der einen Galerie als 1630, in der andern als 1618 entstanden. Das Altarbild von Filippino ist schon lange nicht mehr in S. Teodoro, sondern in Palazzo Bianco. Das große merkwürdige Sterbesakrament von Zurbaran ist nicht erwähnt.

[25]) Tommaso Bensa, La peinture en Basse-Provence, à Nice e en Ligurie.

von koloristischem Reiz. Scheint in diesen Bildern von der venezianischen Kunst des 16. Jahrhunderts beeinflußt. Man wird hier besonders an Andrea Schiavone erinnert. G. R. Badaracco war ein Sohn des Giuseppe Badaracco, der Andrea del Sarto nachgeahmt hat. Er starb im Jahre 1726, sein Geburtsjahr ist unbekannt.

Zeichnungen im Palazzo Bianco.

Die Handzeichnungensammlung im Palazzo Bianco ist sehr reich und enthält über 1600 Blätter. Die Zeichnungen alter Meister, die uns hier ausschließlich beschäftigen, rühren zum Teil aus dem 16., doch vornehmlich aus dem 17. Jahrhundert her.

Die venezianische, lombardische, bolognesische, genuesische, parmegianische, florentinische, römische, neapolitanische Malerschulen sind — mehr oder weniger gut — alle in der Kollektion vertreten. Auch findet sich in derselben eine begrenzte Anzahl nichtitalienischer Zeichnungen. Grosso und Pettorelli haben 100 von diesen Zeichnungen reproduziert, beschrieben und mit kritischen Bemerkungen versehen. Die Auswahl, die diese beiden Autoren getroffen haben, ist im ganzen lobenswert; ganz minderwertige Sachen sind kaum darunter zu finden, doch begegnet man in der Kollektion einigen Studien, deren Reproduktion sowie die daran geknüpfte Kritik man ungern vermissen möchte, teils wegen ihres inneren Wertes, teils wegen der Bedeutung, welche ihnen durch die Attribution gegeben ist. Andre Zeichnungen wären ohne großen Schaden unreproduziert geblieben.

Die Verfasser folgen in ihren Zuschreibungen den traditionellen Angaben der Galeriedirektion, doch so, daß sie diejenigen, welche ihnen zweifelhaft erscheinen, mit einem »asterisco« versehen und die Abweichungen in dem kritischen Teil des Werkes zu rechtfertigen suchen. Dieses »asterisco« bedienen sie sich in sehr vielen Fällen, und sie hätten sich seiner, ohne daß das Buch dadurch gelitten hätte, in noch mehreren Fällen bedienen können. Das gilt namentlich, was die nichtgenuesischen Zeichnungen betrifft. Die Zeichnungen der Genueser haben in Orlando Grosso einen so ausgezeichneten Kenner, daß Irrtümer hier fast nicht vorkommen.

Das Hauptgewicht der Kollektion liegt auf der genuesischen Schule. Genua hat keine ursprüngliche Malerschule. In ihren verschiedenen Phasen ist sie immer von fremden Einflüssen beherrscht. Die wenigen Maler und Werke, von denen wir aus dem Due- und Trecento Kenntnis haben, sind teilweise von den Byzantinern, teilweise von Giunta da Pisa, Cimabue und schließlich von Giotto beeinflußt. Auch sind sie zum Teil von außerhalb hergekommen. So wird ein Aimero da Como, ein Casareggio da Chiavari, ein Gerardo, ein Minardo, ein Manfredino da Pistoja, von dem sich einige

Freskenfragmente in der Accademia Ligustica befinden, genannt. Für das Trecento sind es die Maler von Savona, die den Ton angeben. Hier arbeiteten in den vierziger Jahren des Jahrhunderts Donato Fiorentino und Vanni da Pisa. Von einem Savonesen Michele und Angelo Picconi kennt man ein sehr bedeutendes fünfteiliges Altarwerk. In Genua selbst machten Taddeo di Bartolo, der aber nicht, wie Grosso meint, zu den Giotteschi gehört — und Barnaba da Modena ihren Einfluß geltend. Barnaba da Modena schmückte mit Beihilfe von Barnaba di Bruno da Siena und Angiolo Fiorentino den Palazzo Ducale mit Gemälden aus [26]).

Im Quattrocento machten sich wieder ganz andre Einflüsse geltend. Genua stand schon lange in regem Verkehr mit den Niederlanden, mit Gent und Brügge, in letzterer Stadt zeigt man, wie ich schon erwähnt habe, noch heute den Fremden das Haus der Genueser. Viele Gemälde wurden von genuesischen Kaufleuten erworben und nach Genua gesandt. Ich habe schon drei Gemälde von Gerard David im Palazzo Bianco erwähnt, ein sehr bedeutendes Altarwerk vom Meister des Todes Mariä befindet sich in S. Donato.

Bartolomeo Fazio erwähnt in seinem Buch »Liber de viris illustribus« ein Gemälde von Jan van Eyck, in dem Giovanni Battista Lomellini und seine Gemahlin Geronima porträtiert waren und ein sonderbares Bild von Rogier van der Weyden, eine nackte Frau mit einem Hündchen in einem Badezimmer, die durch einen Riß in der Wand von drei Jünglingen belauscht wird [27]).

Diese, im Verein mit oberitalienischen Malern wie Borgognone, Vincenzo Foppa und Pier Francesco Sacchi, bestimmten die ligurische Malerei des Quattrocento und die ersten Dezennien des Cinquecento. Hier sind besonders Ludovico Brea von Nizza, der auch sehr von der französischen Kunst beeinflußt ist, und seine Verwandten Antonio und Francesco Brea zu nennen. Ferner Giovanni Mazone und Lorenzo und Bernardino dei Fasoli.

Im Cinquecento kennt Genua so wenig wie im Tre- und Quattrocento eine ganz unabhängige Kunst. Hier macht sich vornehmlich die Schule Raffaels, namentlich durch den Einfluß der teilweise sehr bedeutenden Fresken von Pierino del Vaga im Palazzo Doria, geltend.

In erster Linie kommen hier Antonio Semini und seine Söhne Andrea und Ottavio in Betracht. Ferner als der größte Meister dieser Epoche Luca Cambiaso und der graziöse, leichte, farbenfrohe Freskante G. B. Castello, il Bergamasco genannt. Ich nenne noch Lazzaro Calvi: ein tüchtiger Dekora-

---

[26]) Vgl. Orlando Grosso: La pittura genovese, pag. 12.

[27]) Vgl. Orlando Grosso, a. a. O. p. 14, woselbst noch andre niederländische Gemälde erwähnt werden. — Hier muß auch die herrliche, kölnisch anmutende Verkündigung von Justus d'Allamagna im Kreuzgang von S. Maria di Castello genannt werden.

teur, aber nach dem Zeugnis seiner Zeitgenossen ein sehr schlechter Mensch, der seinen jungen Nebenbuhler Bargone vergiftet haben soll. Sein Schicksal beweist übrigens, daß in dieser Welt der Böse nicht immer von der rächenden Nemesis ereilt wird; denn er brachte es bis auf 105 Jahre (1502—1607) und hat gewiß dadurch unter allen italienischen Malern den Rekord der Langlebigkeit erreicht.

Die genuesische Malerschule hat im Gegensatz zu den übrigen Malerschulen Italiens ihre Glanzperiode im Seicento. Erst in diesem Jahrhundert entfaltet sich die genuesische Malerei in ihrer ganzen Pracht. Erst jetzt erwacht ihre von tausend Einflüssen beherrschte Kunst zu eignem Leben, ein leichtes, flüchtiges Flatterleben, ohne Ernst und Tiefe, aber voll Brio und Glanz. Ich denke hier nicht vornehmlich an Bernardo Strozzi, der von vielen — und in gewisser Hinsicht mit Recht — als der größte Maler dieser Epoche bezeichnet wird. Grosso nennt ihn — mit einiger Übertreibung — »unico pittore italiano del Seicento«.

Bernardo Strozzi ist Eklektiker, aber er versteht es ganz anders als irgendein Meister der sogenannten eklektischen Schule, die verschiedenartigsten Eindrücke in sich zu verschmelzen. Caravaggio hat ihn besonders inspiriert, Ribera hat ihn auch beeinflußt, dann die Niederländer des 16. Jahrhunderts wie Pieter Aertsen und Beuckelaer, zuletzt die großen und kleinen Vlamländer des 17. Jahrhunderts, Rubens und van Dyck in erster Linie, aber auch Cornelis und Lucas de Wael und vornehmlich Gottfried Waals (in Köln geboren), mit dem er eine Zeitlang in Genua zusammenwohnte. Später wurde er auch, und wenig zu seinem Vorteil, von Guido Reni und vielleicht auch von Guercino beeinflußt. Doch alle diese Elemente vermochten die frische und rohe Ursprünglichkeit seiner Individualität nicht zu beeinträchtigen.

Doch ist es nicht die feurige Kraft Strozzis, nicht sind es die farblosen und melancholischen Tafelgemälde Cambiasos, nicht die phantastische Pracht Castigliones, auch nicht die Naivität Sinibaldo Scorzas oder die Launenhaftigkeit des übrigens viel späteren Magnasco, was die eigentliche Essenz der genuesischen Malerei ausmacht.

Die genuesische Malerei hatte, als sie zu dem Selbstbewußtsein ihres Könnens gelangte und dadurch ihre Höhe erreichte, nur ein Ziel: die öffentlichen Gebäude, die Kirchen und Paläste ihrer bewunderten Vaterstadt »la Superba« prachtvoll auszuschmücken. Sie ist in eminentem Sinne dekorativ und nur dekorativ. Wenn man Genua verläßt und die Werke der oben genannten, zum Teil bewunderungswürdigen Meister sich in der Erinnerung verflüchtigen, was bleibt dann zurück, fragt Jean de Foville: »que reste-t-il alors, de tant de scènes mouvantes et colorées, qui dans notre mémoire se distinguent essentiellement de ce que l'on voit dans les autres villes d'Italie ou de Flandre? que reste-t-il que nous semble

vraiment propre à la ville des palais, qui n'appartienne qu'a a elle?« Mit Recht sagt er, das seien weder die Werke Breas, noch Strozzis, Castigliones usw. »...mais les plafonds du Bergamasque, les fresques emportées du Cambiage, les coupoles radieuses de Benso ou des Carlone, les ciels mytologiques du Piola, toutes ces architectures imaginaires que leurs pinceaux ont ajoutées à celles d'Alessi et de ses élèves amusent notre souvenir.« De Foville hat recht getan, auch die leichten und luftigen Freskogemälde des noch im Cinquecento tätigen Bergamasken, der als Vorläufer für die ganze Richtung gelten kann, sowie die Wandgemälde Cambiasos, der hier sein Bedeutendstes erreicht, zu erwähnen; aber er hätte noch die Tafelgemälde Valerio Castellos und Bartolomeo Guidobonos, die Deckenfresken Gregorio de Ferraris nennen können, sowie auch diejenigen Giov. Andrea Ansaldos. Diese leicht und kühn hingeworfenen Wand- und Deckenmalereien, sprühend von Leben und Farben, diese sind es, die wir in all ihrer glänzenden Oberflächlichkeit als den dauernden Ausdruck von Genuas Kunst in der Erinnerung behalten, dieser Kunst, die sich einerseits mit der gleichzeitigen Malerei in Neapel, namentlich mit der Luca Giordanos berührt, und die anderseits die venezianische Kunst des 18. Jahrhunderts antizipiert.

Unter den 100 Zeichnungen, die Grosso und Pettorelli aus der großen Handzeichnungensammlung des Palazzo Bianco zur Reproduktion ausgewählt haben, ist fast die Hälfte der genuesischen Malerschule gewidmet.

G. B. Castello, il Bergamasco genannt, ist mit einer leichten, geistreichen Federskizze: die mystische Vermählung der hl. Katarina von Ägypten vertreten (Nr. 28).

Von Luca Cambiaso befinden sich sechs geniale Federskizzen:

Nr. 29. Eine Sibylle, in einem großen Foliant schreibend, der von einem Putto unterstützt wird. Diese leicht hingeworfene, geistreiche Skizze ist offenbar von den Sibyllen Michelangelos in der Sixtina inspiriert. In der Handzeichnungssammlung des Louvre befindet sich eine ganz ähnliche Zeichnung, sowie auch eine Variation derselben. Auch von Nr. 33, Minerva darstellend, befinden sich im Louvre verschiedene Variationen. Die Studie ist von der Antike inspiriert. Auf eine antike Gemme geht wahrscheinlich Nr. 32, Apollo und Minerva, zurück. Auch von diesem Gegenstand befindet sich eine andre Version im Louvre.

Nr. 31, die hl. Magdalena ist bezeichnet: Cambiagi. In der sehr lebensvollen Studie zu einem Martyrium des hl. Laurentius (Nr. 34) bemerkt man die eigentümliche Manier Cambiasos, seine Figuren in geometrischer Weise durch kubische Formen zusammenzusetzen. Eine für Cambiaso charakteristische Zeichnung stellt Johannes den Täufer dar (Nr. 30). Außer diesen sechs Zeichnungen findet sich in dem Buche noch eine Studie: Hermes mit einer weiblichen Figur (Nr. 7), die dubitativ der lombardischen Schule zu-

geschrieben ist. Sie trägt die apokryphe Inschrift: Di man de Pelegrin de Bolonia. Diese Zeichnung scheint mir auch von der Hand Cambiasos zu sein.

Von Bernardo Castello finden wir die Vorlage für das Fresko, das sich früher in der niedergelegten Kirche S. Maria della Pace befand. Das Wandgemälde befindet sich jetzt in schlechtem Zustand im Palazzo Bianco. Getuschte Federzeichnung. Die beiden Zeichnungen, die den Namen des bedeutenden Valerio Castello tragen, gehören ihm nicht zu und sind ihm auch nur dubitativ zugeschrieben. Die eine, Diana und Endymion (Nr. 37) ist vielleicht, wie die Verfasser vermuten, von Guidobono, die andre dürfte vielmehr von Bernardo Strozzi sein, und zwar als erster Gedanke für eins seiner Wandgemälde im Palazzo Carpaneto in Sampierdarena. Die Zeichnung (Feder getuscht) stellt Curtius und die römischen Frauen dar (Nr. 38).

Eine sehr geistreiche getuschte Federzeichnung: Der bethlemitische Kindermord (Nr. 42) trägt nach der älteren Benennung mit Unrecht den Namen Francesco Merano. Die Zeichnung ist, wie die Verfasser richtig bemerkt haben, mit dem Namen Giov. Batta Merano bezeichnet und ist in der Tat auch eine Skizze für das Wandgemälde mit demselben Gegenstand, das sich in S. Ambrogio zu Genua befindet.

Von Giambattista Paggi sind zwei Federzeichnungen reproduziert, die eine (Nr. 43) stellt die Anbetung der Könige dar, die andere das Martyrium des hl. Stefanus (Nr. 44). Diese letzte ist eine Studie für das Gemälde, das sich früher in S. Ambrogio, jetzt in der Accademia Ligustica in Genua befindet.

Von Gregorio de Ferrari findet sich eine sehr charakteristische Schwarzkreidestudie: der Heiland auf Gewölk schwebend, dagegen ist die ihm dubitativ zugeschriebene Verherrlichung Mariä (Feder) wahrscheinlich, wie die Verfasser vermuten, von Guidobono (Nr. 50). Diesem Künstler ist dubitativ ein figurenreicher Federentwurf: S. Siro vertreibt einen Dämon aus einem Brunnen (Nr. 59), zugeschrieben. Diese Zeichnung ist wohl eher, wie die Verfasser bemerken, der erste Gedanke für ein Fresko von G. B. Carlone in San Siro zu Genua, jedenfalls ist sie nicht von Guidobono.

Von Giulio Benso ist eine ausgezeichnete, breit hingeworfene Federzeichnung vertreten: Die Marien an Christi Grab (Nr. 56). Leider ist von dem ihm verwandten bedeutenden dekorativen Maler Giov. Andrea Ansaldo keine echte Zeichnung reproduziert. Wohl ist ihm eine sehr geistreiche Federskizze: Darstellung Christi im Tempel dubitativ zugeschrieben. Wie der Vergleich mit der eben genannten Zeichnung zur Genüge beweist, ist sie aber auch von der Hand Giulio Bensos. Vielleicht ist sie, wie die

Verfasser vermuten, der erste Gedanke für sein Fresko in S. Annunziata in Genua (Nr. 57).

Die kühne, schnell hingeworfene Federskizze der Assunta von Raffaele Badaracco zeigt, daß dieser Künstler, der noch im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts gewirkt hat, von den Venezianern des 16. Jahrhunderts inspiriert ist, wie auch seine Gemälde im Palazzo Bianco beweisen, denn diese geistreiche Skizze geht offenbar auf das Meisterwerk von Tizian zurück (Nr. 58).

Eine charakteristische Federzeichnung von Bernardo Strozzi ist: S. Francesco in Anbetung vor dem Kruzifix (Nr. 61) und eine allegorische weibliche Figur (Nr. 62). Eine dritte Zeichnung von Strozzi, die dubitativ Valerio Castello zugeschrieben ist (Nr. 38), habe ich schon erwähnt. Alle drei mit der Feder gezeichnet.

Nicht von Lorenzo de Ferrari, sondern von Domenico Piola sind: das Fragment mit einem fliegenden Engel und das Kinderbacchanal (Nr. 52 u. 53), wie auch unsere beiden Verfasser annehmen. Beides getuschte Federzeichnungen. Eine echte Zeichnung von Lorenzo de Ferrari ist dagegen die Verherrlichung Mariä, und zwar eine Studie zu dem Gemälde mit demselben Gegenstand im Palazzo Bianco. Von Domenico Piola sind noch vier Zeichnungen (Nr. 65—68) reproduziert, wovon Nr. 67, ein Bacchanal mit Putten, Ähnlichkeit mit den friesartigen Kinderdarstellungen im Palazzo Durazzo hat und wahrscheinlich als Vorlage für einen solchen gedient hat. Die figurenreiche getuschte Federskizze (Nr. 68), die Anbetung der Hirten, scheint sehr von Correggio beeinflußt, besonders von dessen »Nacht«.

Von dem jungen Bruder Domenicos, dem früh verstorbenen Pellegro Piola, finden wir den Entwurf zu einem Gonfalone: Madonna mit dem Rosenkranz zwischen den Heiligen Dominicus und Katarina, die aus der niedergelegten Kirche S. Domenico jetzt in die Accademia Ligustica in Genua gekommen ist. Ich nenne noch Zeichnungen von Tavarone, Bart. Biscaino, Allessandro Magnasco, Sinibaldo Scorza, G. B. Castiglione und von C. A. Tavella.

Von Zeichnungen aus andern italienischen Schulen erwähne ich hier einige der bemerkenswertesten: Die Federzeichnung einer Landschaft mit Bauernhütte, Tizian zugeschrieben (Nr. 1). Die Verfasser des Werkes anerkennen diese ältere Zuschreibung, deren Richtigkeit sie durch Vergleichung mit zahlreichen ähnlichen Zeichnungen in der Koll. Malcolm, in den Handzeichnungensammlungen im Dresdner Kabinett, im Louvre, in den Uffizien und in Lille zu rechtfertigen suchen. Ein Teil dieser Studien steht in der Tat Tizian nahe, gehört jedoch mit geringen Ausnahmen seinem Nachahmer Domenico Campagnola. Diesem bedeutenden Meister dürfte wahrscheinlich auch die Federskizze im Palazzo Bianco zugeschrieben werden.

Francesco Raibolini, il Francia genannt, wird auch ohne Vorbehalt eine getuschte Zeichnung zugeschrieben, die einen reitenden Jüngling, einen betenden Mönch und im Hintergrund vier spielende Figuren darstellt (Nr. 8). Der Jüngling auf dem Pferde hat gewiß viel von Francia, im ganzen jedoch ist die Zeichnung zu altertümlich und gehört gewiß einem verwandten Meister aus einer früheren Generation.

Von Simone Contarini sind zwei zarte Rötelzeichnungen (Nr. 16 u. 17) hervorzuheben. Sehr charakteristisch für Guercino ist die feine Federstudie einer Landschaft (Nr. 18).

Zwei Studien sind Correggio zugeschrieben. Die eine, Fragment eines Pastells, einen Engelskopf darstellend (Nr. 76), ist nach der Meinung der Verfasser vielmehr in der Art Pordenones, nach meiner Ansicht jedoch von einem späteren Nachahmer des Allegri. Die andre dagegen, eine schöne getuschte Federzeichnung, Madonna mit dem Kinde und der hl. Katarina, ist, wenn auch nicht von dem Meister selbst, so doch von einem ihm nahe stehenden Schüler.

Von Lelio Orsi da Novellare ist eine charakteristische Federzeichnung: Drei Bettler oder Pilgrime darstellend (Nr. 79). Das Blatt trägt die Inschrift: Lelio da Nuvolare alievo del Coregio.

Bartolomeo della Porta ist nach der älteren Angabe die Rötelzeichnung eines betenden Mönches zugeschrieben (Nr. 80). Nach der Meinung der Verfasser dürfte die Zeichnung eher von einem Künstler des Seicento herrühren, mir scheint sie jedoch in der Art Soglianis.

Bronzino ist mit Recht der Porträtkopf einer jungen Frau zugeschrieben. Schwarzkreide Nr. 82.

Zwei Zeichnungen von Stefano della Bella, eine feine Landschaftsstudie (Rötel) und die prachtvolle Federskizze einer Marine (Nr. 85 u. 86), verdienen hervorgehoben zu werden. Ebenso zwei dekorative getuschte Federzeichnungen von Polidoro da Caravaggio (Nr. 87 u. 88).

Mehrere Zeichnungen sind Federico Baroccio zugeschrieben. Unzweifelhaft echt und sehr charakteristisch für den Künstler ist eine Abnahme vom Kreuz (Schwarzkreide). Eine andre Abnahme (Feder und Rötel) stark von Raffael beeinflußt, ist ihm dubitativ zugeschrieben und zeigt auch nicht mit Sicherheit seinen Stil (Nr. 91).

Ein Martyrium der hl. Agate (Rötel) trägt die falsche Signatur: Taddeo Zuccaro. Nach der Meinung der Verfasser ist es von einem Nachahmer Guercinos, meines Erachtens nur ein Ricordo nach dem bekannten Bilde Sebastianos del Piombo, jetzt in der Pittigalerie. Von Salvator Rosa ist ein prächtiges Waldintericur (Feder) mit einem an einen Baum gefesselten Ritter. Ferner die Rötelstudie einer vom Rücken gesehenen, stehenden

männlichen Figur, welche von den Verfassern vielleicht mit Unrecht bezweifelt wird.

Von nicht italienischen Meistern sind nur wenige, nicht sehr bedeutende Zeichnungen reproduziert. Es wundert mich, daß das interessanteste der nichtitalienischen Blätter nicht reproduziert ist, nämlich Albrecht Dürers von Engeln mit Marterinstrumenten umgebene Dreieinigkeit. Unten Windgottheiten. Getuschte Federzeichnung, mit dem Monogramm versehen (Museum-Nr. 1450). Doch auch unter den italienischen Zeichnungen befinden sich verschiedene, die mit größerem Recht denn viele andere hätten reproduziert werden sollen. Ich nenne: Nr. 66, Raffael zugeschrieben. Zwei jugendliche Reiter. Eine Studie oder vielleicht nur die Kopie einer Originalstudie von Eusebio di San Giorgio zu seinem großen Altarbild, jetzt in der Galerie zu Perugia (Sala XI N. 23), die sich im berühmten Skizzenbuch in der Akademie zu Venedig befindet [28]).

71. 8206. Perugino zugeschrieben. Taufe Christi. Meines Erachtens von Giannicola Manni. 102. 8237. Junge Frau mit einem kleinen Mädchen. Feder. Unter den vielen, Paolo Veronese zugeschriebenen Zeichnungen, die ihm am nächsten stehende.

63. 8198. Francia zugeschrieben. Grablegung. Reiche, stark gewundene, skulpturartige Draperien. Wahrscheinlich von einem der Cotignola.

[28]) Prof. Giulio Urbini hat das Verdienst, in seinem interessanten Artikel: Eusebio di San Giorgio (Augusta Perusia 1906) auf diese Zeichnung hingewiesen zu haben. Dem Verfasser zufolge dürfte das ganze Skizzenbuch von Eusebio herrühren.

Loyset Liedet, der Meister des goldenen Vließes und der Breslauer Froissart.

Von **Friedrich Winkler.**

Die Handschrift der Breslauer Stadtbibliothek ist schon mehrfach behandelt worden, und fehlt es auch noch an einer systematischen Untersuchung der überreich erhaltenen mit Miniaturen geschmückten Handschriften niederländischen Ursprungs aus dem 15. Jahrhundert, so dürfte gerade dieses Werk über Erwarten bekannter sein als so manches noch qualitätvollere Werk dieser Epoche [1]).

Immerhin ist auch hier noch nicht versucht worden, der ausführenden Künstler habhaft zu werden und andere Werke herumzugruppieren. Zum Teil liegt dies an dem so stark vernachlässigten Studium der niederländischen Miniaturmalerei.

Dabei bietet unser Werk wie die Mehrzahl dieser Manuskripte in jeder Hinsicht erwünschte Handhaben. Es war für Anton v. Burgund, den »großen Bastard«, gearbeitet [2]), wurde von David Aubert, dem meistbeschäftigten Schreiber des burgundischen Hofes, geschrieben und entstand um 1468.

[1]) Aus der Literatur nenne ich als wichtigstes: A. Schultz, Beschreibung der Breslauer Bilderhandschrift des Froissart, Breslau 1869. Die umfassendste und — wie gesagt werden muß — die beste Studie, die mit erstaunlicher Sicherheit die verschiedenen Hände der Miniaturisten herauserkennt: Salomon Reinach, Gazette des Beaux-Arts 1905, I. — Über den Schreiber der Handschrift, David Aubert, hat P. Mayer (Bibliothèque de l'école des chartes, 6 série, t. III, p. 304) und neuerdings vorzüglich H. Hymans (in Thieme-Beckers Künstlerlexikon) gehandelt. — Abbildungen bringt Onckens Weltgeschichte (Geschichte der Länder des Okzidents im Mittelalter von Hans Prutz, 1887), Schultz' oben zitiertes Werk, beide wenig treu, Kämmerers Memling-Biographie (Leipzig-Bielefeld, Serie der Knackfußmonographien) Abb. 1, und Reinach (a. a. O.). — Eine Publikation der bedeutenderen Stücke plant der schlesische Verein für Geschichte der bildenden Künste.

[2]) Sein Bild in Chantilly und Dresden (Kopie) von Memling. Das Exemplar in Chantilly gilt als das Original, ist aber auch nicht ganz einwandsfrei. — Über Anton v. B. vgl. neuerdings einen Artikel von Boinet (A. v. B. als Büchersammler) in der »Bibliothèque de l'école des chartes« 1906. Eine sorgfältige, aber nicht endgültige Zusammenstellung der ehemals im Besitze Antons befindlichen Handschriften. Ich füge noch eine Stallmeisterverordnung Karls des Kühnen im Wiener Hofmuseum, mit einer wunderhübschen Titelminiatur, hinzu, sowie cod. gall. 28 in München (Hof- u. Staatsbibl.), dessen drei Miniaturen von einem Meister aus der Nähe des Vrelant sind. Es gibt noch andre Werke dieses Anonymus.

Es handelt sich also zunächst darum, die ausführenden Künstler zu bestimmen. Bei den mangelhaften Nachrichten aus dem 15. Jahrhundert dürfen wir allerdings nicht erwarten, daß uns hier Aufschluß über die Namen wird. Wenn wir, wie ich hoffe, im folgenden einen der Künstler mit Namen belegen können, so ist das, wie gleich betont sei, nur ein Ausnahmefall.

Die Chronik des Froissart besteht aus vier dicken Foliobänden, deren jeder mit Miniaturen des verschiedensten Formates geschmückt ist. Miniaturen in doppelter und einfacher Spaltenbreite herrschen vor.

Die Miniaturen des 1. Bandes hat schon Schultz richtig geteilt. Sie weichen durchweg von den drei übrigen Bänden ab 3), im 4. Bande treten die Meister des 1. ganz flüchtig nochmals auf.

Die Aufteilung vollzieht sich also so:

Meister A: Fol. 1 4);

Meister B: Fol. 6^v, 10^v, 11^v, 21, 30^v (und im 4. Bande: 8^v, 10^v, 50^v);

Meister C: Fol. 7^v, 15, 24, 35^v, 40^v, 50, 60, 71^v, 84^v (im 4. Bande Nr. 4 des Schultzschen Verzeichnisses;

Meister D: Fol. 93^v ff. bis zum Schluß.

Für den Stil des Meisters A scheint das Format maßgebend gewesen zu sein. Die Figuren sind doppelt so groß wie sonst; die durchgehende überzierliche Gespreiztheit der Figuren, ihr affektiertes Benehmen ist gegenüber gleichzeitigen Künstlern zu hölzerner Nachahmung herabgesunken. Meister B zweifle ich keinen Augenblick mit dem Brügger Miniaturisten Loyset Liedet zu identifizieren, wie ich weiter unten auszuführen versuchen will. Die beiden folgenden Meister sind insofern nur »Meister« oder selbständig zu nennen, als sie die Formensprache des B vergröbert und teilweise bedenklich liederlich reproduzieren.

Die drei übrigen Bände sind wesentlich klarer im Gesamthabitus. Mit Ausnahme der oben angeführten Bilder aus dem 4. Bande sind alle einheitlich im Stil, von einer Hand oder — seien wir vorsichtiger — aus einer Werkstatt stammend. Gewiß mag sich der Künstler von einem Gehilfen hier den Baumschlag, dort den Zierat der Rüstung, dort die Wolken malen gelassen haben, mag bisweilen seine Schaffensfreude der Gleichgültigkeit gegen die Aufgabe Platz gemacht haben, unbedingt ist festzuhalten, daß alle Miniaturen einen Stil, eine Gesinnung zeigen. Schon Schultz urteilte so. Auch Brann scheint das anzunehmen 5). Es muß dies besonders betont werden, da Reinach gerade hier Unterschiede findet, die in keiner Richtung

3) So auch Reinach und Brann (in seinem Berichte über eine Ausstellung der Miniaturen, Revue archéologique 1903).

4) Schultz nennt noch fol. 8^v u. 10^v im 4. Bande, hat sich aber anscheinend nur verschrieben, die Bilder sind sicher von der Hand des Meisters B des 1. Bds.

5) a. a. O.

Geltung beanspruchen dürfen. R. unterscheidet einen Meister der Massenszenen, einen, der Bilder wie den Einzug Isabellas in Frankreich, Empfang Froissarts beim Grafen von Foix usw. geschaffen hat. Schon der Umstand, daß R. nicht genau angibt, wieviel Hände und an welchen Stellen diese gearbeitet haben, beweist die Undurchführbarkeit seiner Annahme. Es kann für jeden, der die Bände aufmerksam durchblättert, nicht der geringste Zweifel bestehen, daß, abgesehen von größerer oder geringerer Flüchtigkeit der Ausführung, die drei letzten Bände durchweg einheitlich in einer Werkstatt ausgeführt wurden.

Nun zu den Künstlern. Schultz deutete auf Liedet hin, ohne daß er sagen konnte, welcher der anonymen Froissartmeister mit ihm identifiziert werden müsse. Vrelant komme gar nicht in Betracht, da der Valerius Maximus (auch in Breslau befindlich, vgl. unten) wahrscheinlich von ihm sei (Schultz irrt sich hier, vgl. die Ausführungen am Schluß). Brann teilt nur seine Ansicht über die Aufteilung mit, sie stimmt mit Schultz überein. Graf Durrieu, der vortrefflichste Kenner, dem die Kunstgeschichte auf dem Gebiete der französisch-niederländischen Miniaturmalerei das fast ganz allein verdankt, was wir Scheibler, Friedländer, Hulin und so manchem anderen für die Geschichte der niederländischen Malerei verdanken, dachte 1889 an Tavernier [6]). Später hat dann Durrieu, wohl auch nur nach Photographien, die Miniaturen dem Meister des goldenen Vließes vermutungsweise zugeschrieben, den er nach Pariser Handschriften gruppierte und mit dem Hofminiaturisten Karls des Kühnen, Philippe de Mazerolles, zu identifizieren versuchte [7]). Nach den Abbildungen, die D. bringt, ist nun allerdings kein Zweifel möglich, aber dieser Meister hat nicht allein an dem Froissart gearbeitet. Reinach schließt sich, wenn auch etwas unbestimmt, D. an und verwirft die Attribution an Liedet.

Im 1. Bande wurden vier Meister unterschieden. Daß diese vier nichts mit dem Meister der drei übrigen Bände zu tun haben, wird allgemein zugegeben. Nun ist Meister B sicher Loyset Liedet. Dieser Meister, dessen Stil leicht kenntlich ist, wurde zuerst von Laborde [8]), Pinchart [9]) und Dehaisnes [10]) mit Werken in Verbindung gebracht. 13 Handschriften werden in Urkunden von ihm erwähnt und nicht weniger als 11 davon sind uns erhalten [11]). Sie weisen, soweit sie mir bekannt geworden sind, einen sich

[6]) Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France 1889, 162 f.

[7]) Revue de l'art ancien et moderne 1903, I.

[8]) Les ducs de Bourgogne, Preuves, t. I.

[9]) Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, 1865.

[10]) Ebenda 1882.

[11]) Vgl. die sorgfältige Zusammenstellung der Forschungsresultate bei J. van den Gheyn, Histoire de Charlemaine, avec des miniatures par L. Liedet. Bruxelles. Vromant. 1910.

gleichbleibenden Stil auf, der aber gar nicht geeignet ist, dem Kunstfreunde Respekt vor den Leistungen niederländischer Miniaturmalerei einzuflößen. Im Gegenteil, die Figuren sind überschlank [12]), mit stechendem Blick, eingeknickten Knien, langer, gerader Nase. Die Augenbrauen stehen senkrecht zur Nase, die Augen sind sehr gleichförmig gebildet, so daß den Gesichtern durchgängig etwas Unindividuelles anhaftet. Die Landschaft ohne Feinheit, der blaue Hintergrund mit zahllosen Buschreihen, dazu fast immer die gleichen langen, pappelartigen Bäume, die im Verhältnis zu den Figuren zu großen Architekturen usw. usw. Es muß unter diesen Umständen fast wundernehmen, daß man noch nicht versuchte, andere Handschriften um 11 beglaubigte Werke zu gruppieren. Vom Leben des Künstlers wissen wir nur, daß er 1460 noch in Hesdin wohnte, 1468 zuerst in Brügge auftaucht, 1469 dort in die Gilde aufgenommen wird und bis 1478 regelmäßig darin vorkommt. Mit diesem Jahre verschwindet er aus den Urkunden und wird wohl damals gestorben sein, zumal sich auch keine später datierten Werke von ihm gefunden haben [13]).

Die beglaubigten Werke seien hier kurz nach van den Gheyn aufgeführt:

1460 Titus Livius in 2 Bdn. (Paris, Arsenalbibl. Nr. 5087, 5088).

1468 »Vengance de Nostre Seigneur Jhesu crist.« London. Herzog v. Devonshire. (Die Identifikation ist erst kürzlich von Durrieu vollzogen.)

1468 »Histoire des nobles princes de Haynnau.« (Brüssel, 9244.)

1468 »La Bible moralizée«, mit 20 Miniaturen. Das Werk ist noch nicht wieder aufgefunden.

1468/70 R. de Montauban. 5 Bände. (Paris, Arsenalbibliothek; München, Hof- und Staatsbibliothek.)

1470 »Chroniques de France«, nach Gheyn mit keinem der vorhandenen Werke identifiziert, vielleicht das Breslauer Exemplar.

1470 »Songe du viel Pellerin«. 3 Bände. (Paris, Bibl. Nat., Ms. fr. 9200, 9201.)

1470 »Faits et gestes d'Alexandre«. (Ebenda, Ms. fr. 22 547.)

1470 Der »Karl Martell«. 4 Bände. (Brüssel Nr. 6—9.)

An sicheren Werken füge ich noch hinzu: Antwerpen (Plantin-Museum) eine Cicero-Handschrift (Nr. 46). Die Attribution stützt sich nur auf das aufgeschlagene Titelblatt, da ich den Kodex noch nicht näher untersuchen

---

[12]) Vgl. für die folgende Charakteristik besonders die Münchener und Brüsseler Handschriften. Erstere von Teuffel, München, photographiert (Nr. 1282—1335), letztere in der Publikation des Karl Martell in Brüssel (Nr. 6—9) von v. d. Gheyn publiziert; auch eine Postkartenserie (Verlag von Oest, Brüssel) gibt leidliche Proben.

[13]) Die Angaben über Liedet in Bradleys bekanntem Miniaturistenlexikon sind unzutreffend, da der Verfasser die Urkunden zum Teil völlig mißverstanden hat.

konnte. Brüssel (Kgl. Bibl.) Nr. 9392 (von 1461, auch nach Gheyn von unserem Meister); 9308 (vor 1467); 9967 (von 1448)[14]; 10 986 (auch nach Gheyn von L. L.); 9029; 9303/4; 9079 (von 1465). Haag (Kgl. Bibl.) AA 270 (Hubertuslegende).

Folgerungen aus den neuen Attributionen erlaubt nur Nr. 9967 Brüssel, das 1448 geschrieben wurde. Da die erste urkundliche Erwähnung Liedets von 1460 stammt, so könnte es nur erwünscht sein, ein Beweisstück in den Händen zu haben, daß L. schon um 1448 tätig war. Leider läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, daß die Handschrift wirklich auch schon 1448 geschmückt wurde, ja nach anderen Analogien ist eher das Gegenteil anzunehmen.

Der 1. Band des Froissart weist also Miniaturen von der Hand des L. Liedet auf. Ist in diesem Zusammenhange nicht eine urkundliche Notiz Pincharts[15]) merkwürdig, die ich erst nachträglich fand und die vielleicht auf unsere Handschrift bezogen werden kann?

1470 wird Liedet für 7 Miniaturen in den »Chroniques de France«, für 49 Buchstaben, Einband usw. bezahlt. Unsere Handschrift ist eine Chronik von Frankreich, sie wurde um 1468 geschrieben. Der Bezahlungstermin wäre nicht zu spät, wurde doch die berühmte Chronik von Hennegau[16]) 1450 geschrieben, während Zahlungen an die Miniaturisten noch 1467/68 geleistet wurden. Nur die Anzahl der Miniaturen stimmt nicht. Wir haben 8 Miniaturen dem Meister B alias Liedet gegeben. Ich kann leider nicht nachprüfen, ob hier ein Irrtum meinerseits vorliegt, möchte es aber nicht annehmen, da die Aufteilung ziemlich leicht ist, Irrtümer also nicht recht möglich sind. Nicht unmöglich anzunehmen, L. habe die eine oder andere Miniatur mehr ausgeführt.

Immerhin: ich lege den Wert nicht auf die zufällig erhaltene Urkunde, die vielleicht auf das Breslauer Werk bezogen werden kann, sondern auf die

---

[14]) Die Zuschreibung geschah schon vor einem Jahre, bevor mir das verdienstvolle Buch von Doutrepont, La littérature française à la Cour de Bourgogne zu Gesicht kam, wo diese Handschrift mit einer von Pinchart publizierten Urkunde in Verbindung gebracht wird, nach der Liedet 1470 27 Sols erhält für das Binden des Montauban (Arsenalbibl. u. München) und eines »Livre de Hélainne, mère de Saint Martin de Tours«. Unsere Handschrift ist nun ein »Livre de Hélainne« und von dieser läßt sich auch nachweisen, daß sie 1467 bereits einen gelben Einband, 1486 aber einen weißen hatte. Ist so schon wahrscheinlich, daß L. unsere Handschrift gebunden hat, so kommen wir stilkritisch zu dem sicheren Resultat, daß sie von L. auch gemalt wurde. Übrigens läßt sich das schon aus der Urkunde vermuten, da gewöhnlich — nach den Rechnungen zu urteilen — die Künstler für den Schmuck, die großen Buchstaben, den Einband und die Schließen des Buches zusammen bezahlt wurden.

[15]) a. a. O.

[16]) Brüssel 9242/44.

stilistische Übereinstimmung unserer Bilder mit dem Meister des Montauban, des Karl Martell, des 3. Bandes der »Chroniques de Hainnaut« usw.

Die übrigen drei Meister lassen sich kurz abfertigen. C und D stehen vollständig unter dem Einfluß des Liedet, und A bekennt sich auch zum Stile des Meisters. Immerhin ist er von einiger Selbständigkeit. Werke der drei sind mir sonst nicht zu Gesicht gekommen. Es wird sich kaum schon entscheiden lassen, ob wir es hier mit Werkstattgehilfen, denen freie Hand gelassen wurde, oder mit Werkstattinhabern zu tun haben.

In Band 2 ist Fol. 215, 223 u. a. etwas nachlässiger durchgeführt. Von 223 ab setzt eine Hand ein, die besonders in der Landschaft andere Farben verwendet. Vorzeichnung wie auch teilweise Ausführung durch den Hauptmeister möchte ich aber als ganz sicher annehmen. Auch in Band 3 findet sich einiges Flüchtige. Band 4 hat besonders zahlreich die Beischriften zu den Miniaturen [17]).

Wie schon Schultz behauptete, sind die Miniaturen der drei Bände tatsächlich aus einer Werkstatt, auf sie trifft Durrieu's Attribution »Meister des Goldenen Vließes« zu. Er ist der bedeutendste Meister in der Handschrift, wie er überhaupt eine höchst achtenswerte Stufe in der Kunst seiner Zeit einnimmt. Entspricht Liedet etwa den Brügger Meistern der Ursula- und Lucia-Legende, so reiht sich der »Goldene-Vließ-Meister« würdig einem Justus von Gent oder dem unverdientermaßen so wenig gekannten Meister des Kalvarienberges in St. Bavo in Gent an [18]). Der Miniaturist übertrifft einen Justus von Gent durch eine unerhörte Lebendigkeit der Darstellung, eine nimmer müde Plauderlust, durch amüsantes Detail, duftigste und frischeste Landschaftsdarstellungen und nicht zuletzt durch ein Kontrastieren und Verschmelzen von Farbwerten, das gegenüber Dirk Bouts rein flämisch-dekorativ wirkt und bewundernswerte Bildchen liefert. Seine Palette ist reicher als die des Bouts, seine Farbenzusammenstellungen sind kühner, aber ebenso oft tragen seine Werke das Gepräge der eiligen, ja flüchtigen Mache. Seine Städtebilder sind von einer Reichhaltigkeit und Zierlichkeit, die gerade im Froissart prächtig zur Geltung kommt. Bis zu Dürer hat kein Künstler solch fabelhaft lustige Randverzierungen entworfen, wie sie zwei Werke seiner Hand in Wien schmücken. Durrieu's Vermutung, daß dieser Meister des Goldenen Vließes identisch mit Philippe de Mazerolles, Hofminiaturisten Karls des Kühnen, sei, läßt sich zur Stunde noch nicht

---

[17]) Über diese häufig vorkommenden Angaben hat sehr anregend H. Martin in einer beachtenswerten Studie gehandelt (Revue archéologique 1904, t. II).

[18]) Das Stück wird ohne Grund dem Gerard v. d. Meire gegeben. Von dem Anonymus ist anscheinend nichts mehr erhalten. Schon Friedländer suchte auf der Brügger Leihausstellung 1902 vergeblich nach Werken des Meisters (vgl. den Bericht Friedländers, Repertorium 1903).

entscheiden. Aber es gibt noch — Durrieu unbekannte — Werke, die seinen Identifikationsversuch im günstigsten Lichte erscheinen lassen. So gehört die Titelminiatur eines Exemplars der Stallmeisterverordnungen Karls des Kühnen dem Meister (Wien, Hofmuseum). Das Werkchen hat laut Devise »nul ne s'y frote« dem Anton von Burgund gehört [19]). Am Schlusse findet sich die eigenhändige Unterschrift Karls des Kühnen. Sodann hat der Meister an einem Gebetbuche (Nr. 1857) der Wiener Hofbibliothek mitgearbeitet. Das Buch war bestimmt im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts in Brügge: eine einzige Seite — merkwürdig genug — ist zweifelsohne in der Brügger Werkstatt des Willem Vrelant ausgeführt worden (Fol. 51). Andere Seiten sind von unserem Breslauer Meister geschmückt, und nun gilt gerade dieses Gebetbuch, allerdings nur traditionsweise, für jenes, das die Bürger von Brügge Karl dem Kühnen schenkten und das Karl, da es ihm nicht reich genug geziert dünkte, von seinem Miniaturisten Philippe de Mazerolles ergänzend schmücken ließ! [20]) Außerdem war auf der Ausstellung des Burlingtone Fine Arts Club 1908 ein Gillion de Trasignies (Nr. 160) aus dem Besitze des Herzogs von Devonshire [21]), der ebenfalls von unserem Meister ist [22]). Das Buch war von Louis de Bruges bestellt. Nun, Mazerolles wie Louis de Bruges lebten in Brügge, und von letzterem ist bekannt, wie stark er die Entwicklung der Brügger Miniaturmalerei durch unaufhörliche Bestellungen unterstützte [23]).

Es ist nicht unsere Aufgabe, die Identifikationsfrage von Grund auf zu untersuchen [24]). Möge es genügen, am Breslauer Froissart für den 1. Band die Mitarbeit des L. Liedet nachgewiesen zu haben, für die drei übrigen einen Anonymus, von dem sicher Handschriften in Wien, Paris und London nachweisbar sind und der mit viel Wahrscheinlichkeit auf Philippe de Mazerolles, Hofminiaturist Karls des Kühnen, gedeutet wird.

In Breslau findet sich noch ein zweites Werk aus jener Epoche, ein Valerius Maximus (de dictis et factis Romanorum) in zwei Bänden, der

---

[19]) Für eine Photographie der Miniatur bin ich Herrn Kustos Dr. H. J. Hermann zu Dank verpflichtet.

[20]) Das Gebetbuch enthält — das soll nicht verschwiegen werden — künstlerisch viel bedeutendere Werke, die wohl noch später hinzugefügt worden sind. Sie sind das künstlerisch bedeutsamste Übergangsglied zum Brügger Stil der Breviarium Grimani-Gruppe, das ich kenne. Eine Abbildung aus dieser Serie in Woltmann-Woermanns Geschichte der Malerei, II. Bd., die natürlich von der Zartheit der Farben, wie der prächtigreichen Phantasie des Meisters keine Vorstellung gibt.

[21]) Lichtdruck in dem Publikationswerk der Ausstellung.

[22]) Schon Mély (Gazette des beaux-arts, 1910, Septemberheft) schrieb es dem Meister des Goldenen Vließes zu.

[23]) Vgl. den Artikel des Grafen Durrieu über Alexander Bening (Gazette des beaux-arts 1891).

[24]) Das Material ist schon nach meinen Notizen erweiterungsfähig.

auch aus dem Besitze des großen Bastard stammt. In Band 1 sind die Miniaturen alle aus einer Werkstatt hervorgegangen. In Band 2 scheint von Fol. 74 ab ein Schüler zeitweilig die Ausführung übernommen zu haben; Fol. 113 ist wieder vom Hauptmeister; mit Fol. 115^v setzt sicher ein unter dem Einfluß des Meisters des Goldenen Vließes gebildeter Meister ein. Nicht ausgeschlossen ist, daß es der Meister des 1. Bandes ist, in Anlehnung an den einflußreichen Künstler. Fol. 170 ist wieder von dem Hauptmeister, den wir A nennen wollen; er hat wohl die Leitung des vollständigen Buchschmuckes in den Händen gehabt. Von Fol. 170 ab führt er das Werk, oft von Gehilfen unterstützt, zu Ende.

Auch dieser Hauptmeister A läßt sich mit anderen Werken verbinden. Sicher gehört ihm ein Manuskript des »Jacques le Grant, livre des bonnes moeurs« (Paris, Privatbesitz)[25]. Die Typen, Hände, überschlanken Figuren, die Zeichnung der Grasbüschel und der Baumschlag sprechen für einen Meister. Als stilistisch verwandt, nicht aber aus der gleichen Werkstatt, nenne ich noch Cod. gall. 15 (München), Nr. 9359/60 und 10 977/79 (Brüssel, beide von einem Meister), Y 406 (Haag) usw. usw.

Erreicht der Künstler auch nicht die Bedeutung des Meisters des Goldenen Vließes, so erscheint sein Stil fast wie eine gesunde Korrektur des hyperpretiösen Stiles des arbeitsamen Liedet.

---

25) 2 Lichtdrucke bei Boinet (Bibl. de l'école des chartes 1906).

Der Baumeister und Stückgießer Hans Felber von Ulm, dessen Beziehungen zu Nürnberg und Todesjahr. Nachträgliches zur Biographie Konrad Heinzelmanns.

Von **Albert Gümbel.**

In der Ausgabe der Rechnungen des Chorbaus von St. Lorenz zu Nürnberg unter der Leitung Konrad Heinzelmanns [1]) hat Verfasser gelegentlich der Zusammenstellung der uns über diesen schwäbischen Baumeister vorliegenden Nachrichten auch den Namen Hans Felbers von Ulm genannt, der 1429 Heinzelmann, der bisher in Ulm gearbeitet hatte, zu seinem Vertreter beim Bau der Georgskirche zu Nördlingen bestellte. Auch glaubte er annehmen zu dürfen, daß Felber der Lehrmeister Heinzelmanns in der Handhabung des schweren Geschützes gewesen sei, von welcher Geschicklichkeit letzterer auch in Nürnberg Proben im Wetteifer mit anderen Büchsenmeistern ablegte [2]).

---

[1]) Repert. f. Kunstwissenschaft, Bd. XXXII.

[2]) Ich habe damals den Ratsverlaß vom 28. Oktober 1444 erwähnt, durch welchen zwei Nürnberger Ratsherren und der Stadtbaumeister angewiesen wurden, »meister Conr[at] zu S. Lorentzen (= Konrad Heinzelmann) und sust meer meister« zu bestellen und um ein Kleinod mit der großen Büchse (= Geschütz) schießen zu lassen. Doch war mir die Bedeutung dieser Nachricht entgangen. Es scheint sich bei diesem Vorgang um eine Art Probeschießen in Hinblick auf eine in Aussicht genommene Bestallung Heinzelmanns als Büchsenmeister der Stadt Nürnberg gehandelt zu haben. Denn tatsächlich wurde unser Werkmeister von St. Lorenz am 26. Februar des folgenden Jahres 1445 auch zum städtischen Büchsenmeister mit einem Jahresgehalt von 20 Gulden bestellt. Also ganz das gleiche Verhältnis, wie es zwischen Felber und der Stadt Ulm bestand! Der Eintrag über die Bestallung Heinzelmanns befindet sich in einem Ms. des K. Kreisarchives Nürnberg Nr. 296, betitelt: Allerley Bestallungen und Schulden der Losungsstuben. Er lautet dort (fol. 42 a):

Conrad Heintzelman püchsenmeister. Zu wißen, man hat Conrat[en] Heintzelman zu eym püchsenmeister bestelt, das er den burgern vnd der stat dienen vnd gewarten sol ein gantz Jare schierstkunftgit. vnd man gibt Im dass[elb] Jare pro solario 20 gulden, All goltvasten 5 gulden, anzutreten Penthec[ostes] schierst. vnd [er] hat der püchsenmeister aid gesworen, der Im buch cum Januis folio XI geschr[iben] steet. Actum feria VI^{a}. post Kathedre Petri (= 26. Februar) Anno (14)45to.

Der Büchsenmeistereid hatte den Inhalt, daß der Neubestellte der Stadt mit seiner Kunst bei Allem, was ihm aufgetragen wird, und wozu man seiner bedürfe, »zu püchsen,

Haben sich auf diese Weise bisher schon mittelbare Berührungen zwischen Nürnberg und dem Ulmer Meister ergeben, so besitzen wir aber auch Nachrichten über direkte Beziehungen Felbers zur Reichsstadt, die Gegenstand vorliegender Untersuchung sein sollen. Diese dürfte um so willkommener sein, da sie Aufschluß über das in der Literatur bisher nicht bekannt gewordene Todesjahr Hans Felbers des Älteren gibt und damit einen festen chronologischen Anhaltspunkt für weitere Forschungen über die künstlerische Tätigkeit der Felber, insbesondere Hans Felbers des Jüngeren.

Die letzte Zusammenstellung der uns über Hans Felber d. Ä. bekannten Daten hat, soviel ich weiß, Alfred Klemm in seiner Abhandlung »Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750« (Württ. Vierteljahreshefte für Landesgeschichte, Jahrg. V, 1882) gegeben[3]). Die Nachrichten über Felber befinden sich dort unter Nr. 46. Hans Felber von Ulm (Hans von Ulm) 1416—44. Nachdem Klemm bemerkt hat, daß es kaum einen unter den Baumeistern gebe, dessen Bild infolge der verschiedensten Angaben und Kombinationen so unklar in der Geschichte hin- und herschwanke, wie das bei Hans Felber der Fall sei, leitet er dessen Biographie mit den Worten ein: »Die erste gesicherte Angabe scheint die zu sein, daß Hans Felber 1416 als Brunnenmeister genannt wird und im gleichen Jahr einen Wasserturm in Augsburg baute.«

Gleich hier ist ein chronologischer Irrtum Klemms zu berichtigen, den er mit allen älteren Biographen Felbers teilt, die zur Sache noch weiter zu berichten wissen, daß der Ulmer Meister diesen Augsburger Wasserturm »beim Hauptstätter Tor« erbaut und zugleich eine neue Wasserleitung eingerichtet habe, welche das Wasser bequemer als vorher in Teicheln (Röhren) von Föhrenholz durch die Stadt in die großen Röhrbrunnen leitete[4]). Diese Tatsache ist zwar richtig, nicht

pulver oder andern sachen«, getreulich dienen solle; bei Verwendung außerhalb der Stadt solle er die Verköstigung und eine Zulage genießen, nicht aber, wenn er für fremde Herren oder Städte außerhalb Nürnbergs arbeite.

Als städtischer Büchsenmeister wird Heinzelmann noch 1449 in den vom Nürnberger Rate erlassenen Vorschriften (»Ordnungen«) für die Verteidigung der Stadt anläßlich des Krieges mit Markgraf Albrecht Achilles von Brandenburg genannt. In der »Ordnung der tor [und] türne hie in der stat« (abgedruckt in den Chroniken der deutschen Städte, Nürnberg, Bd. II, S. 275 ff.) heißt es beim Spittlertor: Item so sind das die püchsenmeister mit dem großen werck (= dem groben Geschütz) unter Spitalertor mit namen: meister Conrat Steinmitz, Seitz Keß, Rudel Wagner.

3) Von älteren Biographien wären zu nennen die Artikel »Felber« bei Nagler, Neues allg. Künstlerlexikon usw. 1835 ff., und Weyermann, Neue hist.-biographisch-artistische Nachrichten von Gelehrten und Künstlern usw. aus der vormaligen Reichsstadt Ulm, 1829.

4) Weyermann, a. a. O. S. 96.

aber das Jahr, zu welchem sie erzählt wird; es muß statt 1416 heißen 1433. Es erhellt dies deutlich aus Burkard Zinks Augsburger Chronik (abgedruckt in Chroniken der deutschen Städte, 5. Band, Augsburg, 2. Band). Zink erzählt uns zum Jahre 1433[5] folgendes: »Item in dem jar (= 1433) kam ain zimmerman her von Ulm gen Augspurg, genant maister Hans Felber, und hueb ainem rat für, wolt man sich kosten lassen, so wölt er ander rörbrunnen machen, die kostlich, nutz und guet weren und auch warhaftig. und also ward man zu rat und hueb an zu machen die prunnen, als die dann noch sind und darnach im 62. jar noch nutz und guet waren. und ist ze wissen, daß man ain turen macht in dem graben underhalb Hausstetter tor und ain kasten darauf, der das wasser in sich fasset, und darnach auf der statmaur biß zu dem Öser, dem turn, und wider ob der maur und darnach in die rorkasten in ainen nach dem andern, und als sie dann auch noch auf das 62. jar aufgant.«

Dazu bemerkt der Herausgeber, Frensdorff, daß schon in den Jahren 1430 und 1431 die Augsburger Ratsherren mit »maister Hannsen Felber, stattwerkman zu Ulme« wegen der Brunnen, deren sie »gar notdurftig« seien, mündlich und schriftlich unterhandelten.

Die Jahreszahl 1416 geht wohl auf die von den Augsburger Chronisten (vgl. bei Zink, Buch IV, a. a. O. S. 144 ff.) zu diesem Jahre berichtete Anlegung oder richtiger Vollendung der Röhrenbrunnen in der Stadt Augsburg zurück, wobei aber schwere technische Fehler mit unterliefen. Zink sagt darüber[6]: »also waren der prunnenkasten überall siben, die kostenten die stat groß guet und waren unnütz prunnen; die teuchel (Röhren) waren geschmidt von eisen und waren zu eng; die stat kam derselben prunnen umb vil guets, dann der prunnemaister Leopold Karg verdarb und kam von der stat und kriegt mit der stat und pracht sie zu großen schaden, wiewol er auch nit vil daran gewan.«

Diese Mängel zu beseitigen war eben Hans Felbers Aufgabe im Jahre 1433. Er löste sie in befriedigender Weise und noch lange hernach hielt der Name eines Brunnens in der Heiligkreuzgasse in Augsburg selbst das Andenken an den Ulmer Meister fest.

Muß so das Jahr 1416 als ältestes urkundliches Datum für Felbers Tätigkeit ausscheiden, so liegen uns dagegen für die Jahre 1423 und 1424 solche Nachrichten aus Ulmer Steueramtsprotokollen vor. In diesen von Haßler[7] wörtlich mitgeteilten Einträgen, zu welchen sich noch eine ähn-

---

5) a. a. O. S. 154.

6) a. a. O. S. 145.

7) »Meister Hanns Felber von Ulm« im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1859, Nr. 12. Dazu sind die Artikel von Mauch, ebenda 1858, Nr. 9 und 1860, Nr. 6 zu vergleichen.

liche Notiz vom Jahre 1426 gesellt, erscheint Felber als Stückgießer in Diensten der Stadt Ulm. Einmal gießt er selbst 4 Büchsen, zweimal werden solche nach seinen Angaben von fremden Meistern gefertigt. Der Eindruck, den Haßler von diesen urkundlichen Notizen gewinnt, daß Felber als „Inspektor und Direktor des (Ulmer) Gießwesens« zu betrachten sei, dürfte, wenn man von den modernen Ausdrücken absieht, für welche einfach »städtischer Stück- und Zeugmeister« zu setzen wäre, richtig sein.

Wichtiger vom kunsthistorischen Standpunkt als die bisher besprochenen Arbeiten Felbers sind die Nachrichten, die uns über seine Tätigkeit als Baumeister überliefert werden. Hier sind die Namen Ulm und Nördlingen zu nennen. Für den Ulmer Münsterbau erstattete er im Jahre 1427 (von Nördlingen aus?) ein Gutachten, das mit 25 fl. und einem Ehrenmahle entlohnt wurde [8]). Sehr viel bedeutender aber war seine Teilnahme am Bau der Georgskirche zu Nördlingen. Weyerman, der alte Ulmer Historiograph, sagt hierüber: »als die Stadt Nördlingen die große Kirche zu St. Georg 1427 zu bauen unternahm, ward er (Felber) dahin als Kirchenmeister berufen; er fertigte den Grundriß zur Kirche und Turm und kam von 1427—1436 öfter nach Nördlingen, um den Bau zu leiten. In seiner Abwesenheit führte der Steinmetz Conrad Heinzelman aus Ulm, den er dem Magistrat empfahl, die Leitung des Baues«. Auch Christian Mayer, der in seiner trefflichen Stadtgeschichte »Die Stadt Nördlingen, ihr Leben und ihre Kunst im Lichte der Vorzeit [9])« der Baugeschichte der Georgskirche mit besonders liebevoller Mühe nachgegangen ist, nimmt es als höchst wahrscheinlich an, daß der architektonische Gedanke, welchen die Kirche darstellt, auswärts (d. h. in Ulm) entsprang; er schildert weiterhin den Anteil Felbers und »Hans des Kirchenmeisters aus Ulm« (den wir jetzt genauer mit Hanns Kun, dem Ulmer Kirchenbaumeister und Schwiegersohn Ulrichs von Ensingen, identifizieren können [10]), an dem großen Werke, das erst zwei Generationen später (im Jahre 1505) zum Abschluß kam. Man nimmt an, daß Felbers Tätigkeit in Nördlingen 1435 oder 1436 ihr Ende erreichte.

Die letzte urkundliche Nachricht, die bisher für Hans Felber d. Ä. von seinen Biographen beigebracht wurde, stammt aus dem Jahre 1438. Damals erkaufte der Ulmer Baumeister Konrad Stänglein 50 fl. Zins von Hans Felber in Nördlingen (!) [11]).

Wir werden sehen, daß wir mit dem eben genannten Jahr schon nahe an der zeitlichen Grenze stehen, welche Felbers Wirken überhaupt gesetzt war.

Da die urkundliche Fixierung von Felbers Todesjahr aus Nürnberger

---

[8]) Klemm, S. 76.

[9]) Nördlingen, 1876.

[10]) Klemm, Nr. 32.

[11]) Klemm, a. a. O., Nr. 45.

Archivalien eng mit seinen Beziehungen zu Nürnberg zusammenhängt, mögen diese vorerst zur Darstellung kommen.

Die frühesten Nachrichten über eine Beanspruchung Felbers seitens des Nürnberger Rates zeigen ihn auf dem gleichen Gebiete tätig, wie bei seinen schon oben besprochenen, einige Jahre später fallenden Arbeiten für Augsburg, nämlich als Wasserbauingenieur. Der Nürnberger Rat trug sich nämlich lange Zeit mit dem Plane, den Röthenbach, einen den Lorenzer Reichswald östlich begrenzenden Wasserlauf, in nordwestlicher Richtung ab und in die Stadt zu leiten. Der hiesige Stadtarchivar, Dr. Mummenhoff, hat in einem im Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg 1893 gehaltenen Vortrag auf Grund von Untersuchungen an Ort und Stelle Mitteilungen über dieses Röthenbachprojekt gemacht. Dem Referate über diesen Vortrag (Jahresbericht des Vereins für 1893) entnehme ich die folgenden Worte: »Der Zweck dieses Projektes war nicht der, die Stadt mit Trinkwasser zu versorgen, sondern ihr das für den Betrieb einer Reihe von Gewerben notwendige Wasser zu liefern........ Die älteste Nachricht darüber ist uns in einer Stadtrechnung des Jahres 1388 erhalten, doch blieb es damals bei einer von einigen Ratsherren unternommenen Besichtigungsreise, und erst 35 Jahre später, 1423, taucht das Projekt von neuem auf, ja man muß in den darauf folgenden Jahren, da man über einen vortrefflichen Baumeister, Hans Velber, verfügte, schon wirklich Hand ans Werk gelegt haben.« Die Quelle für letztere Nachricht über die Beteiligung Felbers ist aus dem Referate nicht ersichtlich, jedenfalls wird sie aber gestützt durch einen Eintrag in den Nürnberger Stadtrechnungen, welcher den Namen Felbers nicht nennt, sich aber unzweifelhaft auf ihn bezieht. In den Rechnungslisten für 1425-26, im Amtsmonat der Bürgermeister Steffan Coler und Görg Stromeir (19. Dezember 1425—16. Januar 1426) ist vorgetragen: Item dedimus 5 guld[en] new der von Vlm werckmeister einem, damit in die Purger erten, als man mit im redt als von des Rötembachs wegen, unum pro 1 ℔ vnd 2 Schilling Haller. Summa in hallensibus 5½ ℔ Haller.

Die Sache kam auch jetzt nicht zur Ausführung. Vielleicht waren schon damals die Besorgnisse maßgebend, von welchen Müllner[12]) beim Jahre 1482 spricht. In diesem Jahre zog man nämlich den Plan nochmals in Erwägung, ließ ihn aber doch wiederum fallen. Müllner bemerkt: »Obwol nun die wasserverstendige Werckleut befunden, das solchs wol müglich were, weil man aber doch besorgt, es möchte diß werck bei den benachbarten Herrschaften anstoß gewinnen oder auch das Wasser in den Sandbergen, durch welche es geführt werden muste, sich verlieren oder den anstößern schaden bringen, ist es verbliben.«

---

[12]) Annalen der Stadt Nürnberg, Konzept und Abschrift im K. Kreisarchiv Nürnberg.

Schon im Herbst des Jahres 1426 treffen wir Felber abermals in Nürnberg. Damals gab er Anweisung zur Anfertigung von »antwercken«, Kriegsmaschinen (Pleiden), bei welchen (im Gegensatz zu den »Büchsen«) die Kraft des gespannten Seiles zum Schleudern von Steinkugeln, großen Pfeilen und Feuerpfeilen ausgenutzt wurde [13]). Möglicherweise kann es sich auch um irgendwelche maschinelle Einrichtungen zu friedlichen Zwecken (Winden) gehandelt haben. Auch zu andern »gepaewen« war Felber mit Rat und Tat behilflich [14]).

Auch das Jahr 1427 hat den Meister wohl unzweifelhaft in die Mauern unserer Reichsstadt geführt; diesmal galt es aber sicher nicht Werken des Friedens, sondern der Teilnahme am blutigen Kampfe. Im Frühjahr des genannten Jahres hatte ein Reichstag zu Frankfurt a. M. einen neuen Vorstoß gegen die Husiten, deren fanatische Scharen die Grenzlande mit Mord und Brand bedrohten, beschlossen [15]). Ende Juni sollten die rheinischen und süddeutschen Kontingente, darunter auch das der Reichsstadt Ulm, in und bei Nürnberg, das ihnen als Sammelplatz angewiesen war, eintreffen. Damals, am 17. Juni 1427, wandten sich die Nürnberger mit der Bitte an die Stadt Ulm, es möchte Hanns Felber, von dem sie gehört hätten, daß er auch gerne »an die Hussen« ziehen wolle, gestattet werden, diese »rais« an der Seite der Nürnberger Mannschaften zu machen und während des Feldzuges bei diesen zu bleiben. (Siehe Beilage I). Wir kennen die Antwort Ulms nicht und es muß zweifelhaft bleiben, ob die Ulmer, die wohl selbst auf die guten Dienste ihres Werkmannes rechneten, diese Erlaubnis agben [16]). Dagegen scheint aus einem gleich zu erwähnenden Schrei-

[13]) Vgl. Demmin, Waffenkunde, Leipzig 1869, S. 477 ff.

[14]) Nürnberger Stadtrechnungen, Bd. III, fol. 309ᵃ: 9. Frage (Bürgermeistermonat) vom 21. August bis 18. September [1426]: Item dedimus 11 guld[en] new meister Hannsen Velber, der von Vlm werckmeister, damit in die Burger erten von etlicher raete vnd müwe wegen, die er den Burgern tete von etlicher anweisung wegen zu antwercken vnd ander gepaewe wegen vnum pro 1 ℔ vnd 2 Schilling Haller. Summa in hallensibus 12 ℔ vnd 2 Schilling Haller.

Unter diesen »ander gepaewe« mögen wohl Bauten für Zwecke der Stadtbefestigung zu verstehen sein, denn solche wurden eben um diese Zeit wieder tatkräftiger in Angriff genommen. Vgl. Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg, S. 268 ff.

[15]) Bezold, König Sigmund und die Reichskriege gegen die Husiten II, S. 98.

[16]) Auch der Bericht, den Heinrich von Stoffel, der Hauptmann des Ulmer Kontingentes, am 20. Juli 1427 über den Einmarsch in Böhmen und die Pläne der kriegführenden Fürsten seinen Herren, dem Ulmer Rate, erstattete (abgedruckt in »Deutsche Reichstagsacten unter Kaiser Sigmund«, 3. Abt., S. 51 ff.), läßt dies recht zweifelhaft erscheinen, denn Felber wird beim Ulmer Kontingente mit angeführt. Es heißt dort: »Item der houptman (dh. der Berichterstatter Stoffel) hatt 19 pfärd; item maister Felber hat 2 pfärd.... Ulme«. Als sich das deutsche Heer zur Belagerung von Mies anschickte, hatte Felber ein Gutachten über die Aussichten des Unternehmens abzugeben. Stoffel berichtet hierüber: und also haben die herren (nämlich die Fürsten) ainen zug geordnet uf

ben Nürnbergs an Markgraf Friedrich von Brandenburg mit Bestimmtheit hervorzugehen, daß Felber gelegentlich dieses Zuges in Nürnberg weilte. Der Markgraf, der mit dem Reichsheere vor dem belagerten Mies lag, hatte nämlich den Nürnbergern durch Konrad Paumgartner sagen lassen, er habe gehört, daß Erzbischof Otto von Trier (der oberste Leiter der Expedition) die Nürnberger aufgefordert habe, einen Wagen mit »abentewrlicher were«, die meister Hanns Felber von Ulm zu Nürnberg habe und die gegen die Ketzer vast (= sehr) nützlich sein solle, auf Kosten der Fürsten dem Heere zuzuschicken. Der Markgraf drückte vermutlich — wir müssen den Inhalt des Schreibens aus der Nürnberger Antwort rekonstruieren — sein Erstaunen aus, daß die Nürnberger den Wagen mit der »were« noch nicht geschickt hätten, und wiederholte das Verlangen. Der Rat entschuldigte sich am 4. August 1427 damit, daß die Zuschrift der Fürsten nicht so gelautet hätte; übrigens habe Felber, wie der Rat erst nachträglich erfahren habe, selbst an den Nürnberger Bürger Hoppinger, welchem er den »zewg« zur Aufbewahrung übergeben habe, darum geschrieben und dieser habe den Vollzug des Auftrages übernommen; ob er aber den »zewg« hineingeschickt habe, darüber habe der Rat seither nichts erfahren. Felber sei auch weder Nürnberger Bürger noch stehe er in Diensten der Stadt. Der Markgraf möge die Stadt gegen etwaige Vorwürfe verantworten [17]).

Man muß annehmen, daß der genannte Hoppinger zur Zeit der Abfassung des Briefes von Nürnberg abwesend war, sonst wäre es dem Rate doch leicht gewesen, sich von dem Stande der Angelegenheit zu unterrichten. Leider erfahren wir über die Konstruktion des »Kriegswagens« [18]) nichts

den zinßtag darnach, der für die Mieß gerent ist und die zu besehend. da was maister Hans mit in und unser zug wol uf 60 pfäret. und also maint maister Hans, die Mieß, die si wol zu gewunnen, aber man müß vast (= fest) arbaiten mit zug (d. h. Belagerungswerkzeug).

Den Berichterstatter Heinrich von Stoffel werden wir später (Februar 1430) gemeinsam mit Felber wieder in Nürnberg treffen (vgl. unten).

[17]) Das Schreiben an den Markgrafen Friedrich hat Lochner im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1858, Nr. 8, aus nicht genannter Quelle veröffentlicht. Das Original befindet sich heute im K. Kreisarchive Nürnberg und habe ich in Beilage II einen Abdruk nach diesem gegeben.

[18]) Ich glaube, daß die Bezeichnung »Kriegswagen« für das, was hier gemeint ist, nicht ganz deckend ist. An einen Kriegs- oder Streitwagen im antiken Sinne ist selbstverständlich nicht zu denken. Es könnte sich also höchstens um einen der älteren deutschen Kriegführung ja nicht unbekannten Kriegswagen gehandelt haben, bei welchen mehrere Geschütze auf einer fahrbaren Bühne vereinigt wurden (vgl. die Abbildung bei Demmin, Waffenkunde, S. 522 nach einer Handschrift des 15. Jahrh.). Wenn solche Wagen in der Praxis überhaupt zur Verwendung kamen, so dürfte dies im offenen Felde und kaum bei einer Belagerung, um die es sich hier handelt, der Fall gewesen sein. Nach dem Wortlaut unseres Nürnberger Ratsschreibens (vgl. insbesondere die öftere Bezeichnung des Felberschen »Kriegswagens« als »zewg« = Belagerungswerkzeug oder = train, wie wir sagen

Weiteres. Felber hat ihn, wie es scheint, mit sich von Ulm nach Nürnberg gebracht und dort dem Hoppinger (seinem Verwandten, wie wir sehen werden), zur einstweiligen Verwahrung übergeben. Er selbst zog, sei es nun mit den Nürnberger oder, was wahrscheinlicher, seinen heimischen, den Ulmer Truppen, gegen die Hussiten und nahm an der Belagerung von Mies teil. Bekanntlich fand dieses Unternehmen ein klägliches Ende. Den heranrückenden hussitischen Scharen wagte das deutsche Heer nicht standzuhalten. und trat schließlich fluchtartig den Rückzug an.

Die nächste Nachricht, die wir aus archivalischen Quellen über Felber besitzen, hängt gleichfalls mit den Kämpfen gegen die Hussiten zusammen. Der beschämende Ausgang des letzten Feldzuges ließ den Plan stehender Soldtruppen und einer allgemeinen Reichskriegssteuer, aus welcher diese Truppen unterhalten werden sollten, entstehen. Die nach Maßgabe eines auf dem Frankfurter Reichstag, Dezember 1427, aufgestellten Anschlags

---

würden, brauchen wir aber auch das nicht anzunehmen. Es kann sich um neuartige Belagerungsgeschütze gehandelt haben, die Felber von Ulm mitgebracht und, auf einem Wagen verladen, bei einem Nürnberger Bürger einstweilen eingestellt hatte.

Der Ansicht Lochners, daß »abentewerlich« hier nur »zum Krieg gehörig«, »bellicus« bedeutet, vermag ich allerdings nicht beizutreten. Diesem Ausdruck hängt auch im mittelalterlichen Sprachgebrauch die Bedeutung »außergewöhnlich, eigenartig, seltsam« an und (da Außergewöhnliches oft auch erhöhten Wert hat) der Nebensinn des »Kostbaren, Wertvollen«. Demgemäß kann das Hauptwort »abentewr« sowohl ein seltsames Vorkommnis, ein risquantes Unternehmen, wie einen wertvollen Gegenstand (Kleinod) bezeichnen. Häufig heißt der Siegespreis in öffentlichen Wettspielen (eine silberne Schale, eine Waffe, ein Stück Tuch usw.) Abentewr, wobei freilich eine Art Nebensinn (Gegenstand, der durch ein gewisses Risiko, ein Wagnis, errungen werden muß) mitklingt. Wieder im gleichen Doppelsinne bedeutet der »abentewerer« nicht bloß den Waghals, der auf »Abenteuer« auszieht oder sich auf ein risquantes Geschäft einläßt oder einen, der nicht alltägliche Künste zum Besten gibt (Gaukler), sondern auch den Händler mit Kuriositäten, mit wertvollen Gegenständen (Steinen, Perlen usw.), den Juwelier. Beispiele für alle diese Bedeutungen bietet Schmeller-Fromman, Bayer. Wörterbuch I, Spalte 11 und 12, unter »abenteur«. Den dortigen Beispielen für abenteuerlich = wertvoll, insbesondere künstlerisch-wertvoll, vermag ich noch zwei beizufügen. Aus der Hinterlassenschaft des 1452 als Pfarrer von St. Lorenz verstorbenen Dr. Konhofers wurden verkauft »ein silber[ein] obentewer Rinck« und »11 Abentewer Ring silber[ein]« (Hinterlassenschaftsakten im Kreisarchiv Nürnberg). Vgl. auch Anm. 22, Schluß.

Es ist überdies ja bekannt, daß die Waffenbücher des 15. Jahrhunderts, wie sie noch zahlreich in unseren Bibliotheken verwahrt werden, voll von Zeichnungen phantastischer Kriegsmaschinen aller Art sind. Der Ehrgeiz so manches fürstlichen oder städtischen »Büchsenmeisters« mag in der Erfindung solcher neuartiger Kriegswaffen ein lockendes Ziel seines Ehrgeizes erblickt haben. An Angeboten solcher Kriegsmaschinen hat es auch beim Nürnberger Rate nicht gefehlt. Im Jahre 1431 empfing ein Meister Vlrich Fuchs, ein Werkmeister, 4 ℔ 8 β hl. zum Geschenke, »der streitwegen vnd ander gezeug zum streit machen kan vnd sölch gezeug etlich des Rats weiset.« (Nürnb. Stadtrechn. IV, f. 10a). 1448 bot der Maler Hans Gleisenmüller aus München dem Rate solche Kriegsmaschinen an (Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs I, S. 31).

eingehenden Gelder sollten fünf Kassen und von diesen einer Zentralkasse in Nürnberg zugeführt werden. In Nürnberg war auch der Sitz des mit der Verwaltung der Gelder betrauten Ausschusses und sechs Nürnberger Bürger, zugleich mit dem Komthur des Deutschordenshauses daselbst, zahlten nach Anweisung des obersten Hauptmanns, des Markgrafen Friedrich von Brandenburg, die Beträge aus. Wir besitzen nun in einem Kodex des K. Kreisarchives Nürnberg betitelt »Liber theutonicorum des awßgebens«[19]) noch eine Zusammenstellung der Ausgaben aus den Hussitengeldern für die Jahre 1428—31. Dort erscheint nun auch folgender Eintrag: »Item wir haben geben am montag vor sant Margaretentag [= 12. Juli (1428)] meyster Hans Velber von Vlme 20 guldein R[einisch]. das hat geheyßen Sebalt Pfinczing von bevelhnüß wegen vnßers herren Marggraven von Brandenburg.« Ebenso heißt es im Quittungsbrief, der den Ausgebern im Namen des Markgrafen am Freitag nach dem Jacobstag (30. Juli) 1428 ausgestellt wurde[20]) u. a.: »zweinczig guldin Maister Hannsen Felber«. Für welche Dienste diese Bezahlung aus den Hussitengeldern erfolgte, wird nicht gesagt, aber selbstverständlich stand sie im engsten Zusammenhang mit den damaligen Rüstungen gegen den »Hussen«, der eben im Sommer 1428 die Oberpfalz und die Gebiete des Brandenburgers in furchtbarer Weise verheerte[21]).

---

[19]) Salbücher des K. Kreisarchives Nürnberg Nr. 141.

[20]) Urkunden der unteren Losungsstube, ebenda, V 91/2 Nr. 2592.

[21]) Zweifelhaft erscheint es, ob ein in Endres Tuchers Memorialbuch 1421—1440 zum Jahre 1428 erzählter Unfall (Zerspringung eines Geschützes oder richtiger einer großen, auf der Insel Schütt, wohl zum Einschießen, aufgestellten Steinschleuder in Nürnberg, wobei mehrere Menschen ihr Leben verloren) etwa unserem Meister Felber zur Last fällt. Tucher berichtet a. a. O. (Chroniken der deutschen Städte, 2. Bd.): Item am eritag vor aller heiligen tag (= 26. Oktober 1428) do warf man aus einer pleiden, die prach zu trummern und schlug wol 6 menschen zu tot; was ubel bewart. es schlug den Frantz Stromer zu tot und des gerichtsschreibers sun und sunst zimergesellen. der meister, der sy het gemacht, der was von Ulmen. es was großer jomer.

Es wäre auch möglich, daß dieser Meister »von Ulmen« identisch wäre mit einem Büchsenmeister Konrad Toschler (oder Toschner) von Ulm, der von Invokavit 1422 bis Pfingsten 1425 unter den »serviti« (Dienern) der Stadt Nürnberg erscheint und auch Geschütze für die Stadt verfertigte. Im Jahre 1424 (zwischen 24. Mai und 21. Juni) erhält er vom Rate 7 ℔ 10 ½ Schillinge Haller »daz es kostet, daz er mit fewr auß der puchsen schöß für zewg vnd das man im zu liebung gab«. (Nürnberger Stadtrechnungen III, f. 216^b.) 1425 kaufte der Rat von ihm »steigczewg (d. h. Sturmleitern) vnd drey puchsen« um 40 Gulden neu. (Stadtrechnungen, Bd. III, f. 254^b.) Im gleichen Jahre zahlte dieser auch 36 ℔ und 15 β hlr. an Paul Vorchtel »daz die Pastein vnd form kosten czu machen in der Reihen mitsampt dem Schyrm, die (!) meister Cunrad, püchsenmeister, machet«. (Ebenda, fol. 265^a, Frage XI.)

Sehen wir so Ulmer Meister (Heinzelmann, Felber, Toschler) zeitweilig in Nürnberg beschäftigt — auch ein Arzt Meister Peter von Ulm stand in den zwanziger und

Hier ist vielleicht auch der Ort einer bei allen Biographen Felbers sich findenden Erzählung nachzugehen, laut welcher Kaiser Sigmund »im Jahre 1444« den trefflichen Werkmeister zur Verfertigung von »Kriegsinstrumenten geheimnisvoller Konstruktion«[22]) zu sich nach Preßburg berufen habe. Das Jahr 1444 ist natürlich schon aus dem Grunde falsch, weil Kaiser Sigmund damals schon sieben Jahre im Grabe ruhte. Die Nachricht geht wohl auf ein kaiserliches Schreiben vom 1. Oktober 1429 aus Preßburg zurück, in welchem der Kaiser Ulm gleich anderen Städten zur Teilnahme an einem Reichstag zu Wien, auf welchem über den Kampf gegen die Hussiten beraten werden sollte, auffordert und in einer Nachschrift um zeitweilige Überlassung Felbers bittet[23]). Der Kaiser schrieb damals den Ulmern, er habe ihnen vormals öfter geschrieben und fleißig von ihnen begehrt, daß sie ihm den Felber, ihren Büchsenmeister, eine Weile leihen wollten; also begehre und bitte er noch mit Fleiß, sintemalen er des Willens sei, mit der Hilfe Gottes den kommenden Sommer sich mächtig gegen die Ketzer zu stellen, daß sie ihm den Felber den Winter über leihen sollten; je eher sie ihn schicken könnten, um so lieber wäre ihm das, da er sich diesen Winter zurichten wolle, damit er im Sommer desto bereiter sein möchte. Er wolle das in Gnaden erkennen und ihnen den Meister gütlich wieder zusenden. Wenn Ulm diesem kaiserlichen Wunsche entsprochen hat, so kann sich Felbers Aufenthalt am Hofe nicht über den Januar des nächsten Jahres (1430) erstreckt haben, denn Anfang Februar dieses Jahres treffen wir Felber wieder in Nürnberg, wohin ihn dringende Hilfsrufe der Reichsstadt geführt hatten.

Im Januar 1430 befürchteten nämlich die Nürnberger einen unmittelbaren Angriff der hussitischen Heere, welche sich nach furchtbarer Ver-

dreißiger Jahren des 15. Jahrh. im Dienste der Stadt — so half wohl Nürnberg auch einmal den Ulmern mit einem Werkmeister aus. So schreibt der Nürnberger Rat am 12. Mai 1438 an Ulm (Nürnb. Briefbücher, Bd. XIII, f. 162[b]): L[ieben] fr[eunde]. als ir uns verschr[iben] und gebeten habt, unser frauen pflegern eurer pfarre meister Hannsen Nürembergers, des schreyners, unsers werkmanns, zu irem orgelwerk etlich zeite zu gönnen etc., das haben wir wol vernomen und wellen des unsers teils demselben Nüremberger, eurer fürsich[tigkeit] zu lieb, ein halb jare, das nehst, gern gönnen. denn wo wir eurer weish[eit] lieb oder etc. datum ut supra = feria II[a], Nerei et Achillei [1438]. Der Schreiner Nüremberger stand seit 10. November 1430 als Büchsenmeister im Dienste der Stadt (Ms. 296 im Kreisarchiv Nürnberg, f. 11[b].)

Andererseits gestattete der Rat 1476 einem Ulmer eine Orgel bei St. Lorenz aufzurichten. Ratsbuch im K. Kreisarchiv Nürnberg, II, fol. 94[a]: Item dem Falben von Vlme ist vergönnt zu vfrichtung einer Newen orgelen, die er vf sein selbs costen vnd Abentewr machen vnd zu S. Lorentzen hie vfrichten wil, Ein viertail Jars hie zu sein. Der Verlaß fällt zwischen 4. September und 2. Oktober 1476. Vgl. hierzu Mauch, Über die Ulmer Meister Felber und Falb im Anz. f. Kunde der deutschen Vorzeit, 1859, Nr. 9.

[22]) Mayer, a. a. O.

[23]) Abgedruckt in »Deutsche Reichstagsacten unter Kaiser Sigmund«, 3. Abt., S. 346 ff.

wüstung des brandenburgischen und bambergischen Gebietes der Stadt näherten. Seit über 2 Jahren schon hatte der Rat durch Auswerfung eines gemauerten Grabens um die Stadt unter Heranziehung der ganzen arbeitsfähigen Bevölkerung, durch Ausfüllung der Lücken in der Befestigungslinie, namentlich um die neuerworbene burggräfliche Veste, durch Beschaffung und Aufstellung von Geschützen sich in Verteidigungszustand gesetzt; als aber nun im Januar 1430 von allen Seiten die schlimmen Botschaften einliefen und sich die Bewegung der hussitischen Heerhaufen unzweifelhaft gegen Nürnberg richtete, glaubten sich die Nürnberger selbst hinter ihren wohlverwahrten Mauern diesem Angriff ohne fremde Unterstützung nicht gewachsen und nach allen Richtungen, an die bayerischen Herzöge, an die fränkischen Bischöfe, an Augsburg und auch an Ulm erging am Vorabend vor Lichtmeß (1. Februar) die dringende Bitte um Zuzug. Ulm wurde aber nicht nur um Zusendung von »50 oder 60 pferd«, d. h. berittenen Söldnern, sondern auch speziell noch »vmb den Felber« gebeten [24]).

Die Ulmer entsprachen dieser Bitte und ist uns Meister Felbers Anwesenheit in Nürnberg durch einen Dankbrief der Reichsstadt an Ulm vom 12. Februar 1430 (siehe Beilage III) bezeugt. In diesem hatte sie auch die baldige Heimsendung des Meisters angekündigt [25]) und schon wenige Tage später, am 17. Februar, teilen die Nürnberger in der Tat den Ulmern unter nochmaliger Dankbezeugung mit, daß sie Felber »gefertigt«, d. h. nach Hause entlassen und »ausgerichtet« hätten (Beilage IV). Letzteres bezieht sich darauf, daß der Rat »meister Hansen Velber von Vlm« 23 ℔ und 1 ½ Schillinge Haller zu Geschenk gemacht und seine Herbergsschulden bezahlt hatte [26]).

---

[24]) Nürnberger Briefbücher, Bd. 8, fol. 226ª.

[25]) Auch die Augsburger sandten Mannschaften, welche von den Nürnbergern nicht einmal Sold nehmen wollten, und zwei ihrer Werkleute. Die Namen der letzteren waren trotz freundlicher Hilfe des Stadtarchivs Augsburg nicht ausfindig zu machen.

[26]) Nürnberger Stadtrechnungen im K. Kreisarchiv Nürnberg, Tomus III, fol. 447ª, Frage (Bürgermeistermonat) XIII, 1. Februar bis 1. März: Item dedimus 23 ℔ 1½ β hl., daz man meister Hansen Velber von Vlm zu schankung gab vnd in auch auß der Herberg löset, als in die von Vlm von des Rats bete wegen her geschikt hetten.

Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, zweite Reihe, S. 8, verlegt diesen Aufenthalt Felbers unrichtig ins Jahr 1429. Auch wenn er sagt »Er (Felber) kam und gab den Stadtwerkleuten die nötige Anleitung im Festungsbau«, so mag dies ja in gewissem Sinne auch für diesen Aufenthalt Felbers zutreffen, positive Nachrichten aber, daß er gerade damals den Stadtwerkleuten eine solche Anleitung gegeben habe, liegen nicht vor. Es dürfte sich hier wohl mehr um die Position der Geschütze, dann direkt um deren Bedienung beim befürchteten Ansturm der Husiten gehandelt haben.

In gleicher Weise wie Felber wurden auch die Augsburger Werkleute beschenkt und aus der Herberge gelöst. Stadtrechnungen (a. a. O., wie oben): Item dedimus 17 ℔ 2 β hl., daz man zweien werkmannen von Augspurg, die her kumen waren vns zu trost, zu schankung gab vnd sie auch auß der Herberg löset.

Die rasche Abfertigung Felbers erklärt sich daraus, daß inzwischen die Herren der von den hussitischen Verwüstungen am schwersten betroffenen Gebiete Unterhandlungen mit den Hussiten angeknüpft hatten, denen sich auch die Nürnberger anschlossen; so kam es zu einer Einigung, infolge deren die hussitischen Heere gegen Bezahlung einer größeren Geldsumme (Nürnberg 12 000 fl.) den Rückzug antraten.

Mit dem Aufenthalt Felbers in Nürnberg im Februar 1430 enden, soviel ich sehe, die archivalischen Nachrichten über direkte Beziehungen des Meisters zu unserer Reichsstadt.

Es erübrigt nun noch die Anhaltspunkte, welche uns die Nürnberger Archivalien über Felbers Todesjahr bieten, zu erörtern. Diese Angaben sind enthalten teils in den Nürnberger Briefbüchern, d. h. Kopialbüchern der vom Nürnberger Rate abgesandten Schreiben, teils in den Klagsprotokoll-Bänden des kaiserlichen Landgerichts des Burggrafentums Nürnberg [27]. Beide Archivaliengruppen befinden sich im K. Kreisarchive zu Nürnberg. Die Aktenstücke betreffen sämtlich einen Prozeß, welchen ein Nürnberger Bürger, Hanns Hoppinger, ein Verwandter Felbers [28],

---

27) Dieses Landgericht war ein Annex des burggräflichen Amtes auf der Reichsveste zu Nürnberg — seit Ausgang des 12. Jahrhunderts im Besitze der Grafen von Zollern, der späteren Markgrafen von Ansbach, — und hatte sich im Gegensatz zu den Landgerichten anderer Territorialherren den engen Zusammenhang mit dem obersten Gerichtsherrn, dem Kaiser, und damit den Namen eines kaiserlichen Landgerichtes des Burggrafentums Nürnberg bewahrt. Demgemäß erhob es aber auch den, besonders den bayerischen Nachbarn lästigen Anspruch »durch alle Landgerichte des Reiches« richten zu dürfen. Über Bedeutung, Einrichtung und Malstätten dieses Landgerichts vgl. Rieder, Das Landgericht an dem Roppach usw. mit Exkursen über andere Landgerichte, insbesondere das des Burggrafentums Nürnberg (57. Bericht über Bestand und Wirken des hist. Vereins zu Bamberg, 1896.) Unser Prozeß bildet einen Beleg zu Rieders Angabe, daß der Einfluß dieses Landgerichtes sich tief nach Schwaben erstreckte, denn es sind Liegenschaften des Ulmer und Nördlinger Weichbildes, die hier vor sein Forum gezogen werden. Freilich zeigt er auch, wie kräftig sich die Nördlinger gegen solche Ansprüche wehrten. Erst zirka 20 Jahre später (1458) erlangten diese beiden Städte (gleich anderen schwäbischen) gegen Bezahlung einer größeren Geldsumme förmliche Befreiung von der angemaßten Kompetenz dieses Landgerichtes.

28) Dieser Hanns Hoppinger ist vielleicht die gleiche Persönlichkeit, wie ein 1419 und in den folgenden Jahren in den Leibrentenverzeichnissen der Nürnberger Stadtrechnungen vorkommender Hanns oder Johannes Hoppinger, welcher Schaffer oder Hofmeister (d. h. Ökonomieverwalter) des Klaraklosters zu Nürnberg war. Vermählt war dieser mit einer Adelheid Prunner. (Der Eintrag beim Jahre 1423, Bd. III, S. 196^b, beweist die Identität dieses Schaffers mit dem Ehemann der A. Prunner.)

Über die Art der Verwandtschaft Hoppingers mit Felber ließ sich nichts feststellen. In den Nürnberger Ratsschreiben wird Felber mehrmals als Hoppingers »frewnd« d. h. wohl Verwandter bezeichnet. In den Landgerichtsprotokollen nennt Hoppinger den Ulmer Meister einmal seinen »Öheim«. Dieses Wort kann im mittelalterlichen Sprachgebrauch nun ebenso Mutterbruder wie Schwestersohn, Neffe bedeuten. (Ein Beispiel für letzteres

gegen die Vormünder des hinterlassenen Kindes des Meisters beim Landgericht des Burggrafentums Nürnberg anhängig machte.

Das erste diesen Prozeß betreffende Schriftstück ist datiert vom 3. Juni 1439. Der Name Felbers wird darin zwar nicht genannt, es gehört aber ganz unzweifelhaft in die Reihe der auf den Prozeß bezüglichen Aktenstücke und beweist also, daß Meister Hans Felber vor dem 3. Juni 1439 und vielleicht in Nördlingen verstorben ist. Die Stadt Nördlingen hatte sich nämlich beim Nürnberger Rate darüber beschwert, daß Hans Hoppinger den dortigen Ratsherren Stephan Scheffer und Jacob Medinger, einen Nördlinger Bürger, vor das Landgericht des Burggrafentums Nürnberg geladen hätte. Die Nürnberger antworteten unter dem oben genannten Datum des 3. Juni 1439, sie hätten sofort nach Hoppinger gesandt, dieser sei aber nicht zu Hause und es hieß, er sei in Nördlingen; wenn er heimkomme, werde der Rat mit ihm über die Sache sprechen. Wäre er wirklich in Nördlingen, so könnte ja der Rat daselbst »bescheidenlich« mit ihm darüber verhandeln lassen (siehe Beilage V).

Daß die ebengenannten beiden Nördlinger Pfleger, d. h. Vormünder des Kindes Felbers waren, ergibt sich aus einem weiteren Brief der Nürnberger an Nördlingen vom 30. Juni 1439. Hoppinger war in der Tat in Nördlingen gewesen und hatte dort den zu Verhandlungen mit ihm deputierten Ratsherren zugesagt, die Klage beim Landgericht fallen zu lassen. Nach der Rückkehr forderte ihn auch der Nürnberger Rat zur Verantwortung auf und dieser berichtet darüber an Nördlingen, Hoppinger behaupte, Felber, »sein frewnde«, habe ein »redlich geschefft«, d. h. ein ordnungsgemäß abgefaßtes Testament in Nürnberg (»bey vns«) gemacht; er, Hoppinger, glaube bei seinem Vorgehen nur die Bestimmungen des Testaments erfüllt und mit Recht einen Teil der Hinterlassenschaft mit Beschlag belegt zu haben. Er behaupte auch, Felber sei gar kein Nördlinger Bürger gewesen und die Nördlinger hätten sein Kind erst seit kurzem zum Bürger aufgenommen. Übrigens erbiete er sich, jedem Nördlinger Bürger, der wegen dieser Sache Ansprüche an ihn erhebe, vor des Reiches Richter zu Nürnberg Recht widerfahren zu lassen; auf weitere Verfolgung der Klage beim Landgerichte des Markgrafen wolle er verzichten (siehe Beilage VI).

Trotz dieses Versprechens scheint Hoppinger die Sache aber weiter betrieben zu haben, denn wir besitzen das Protokoll über die Klage, welche er in der Sitzung des kaiserlichen Landgerichtes vom 27. August 1439 anbrachte. Er beantragte damals die gerichtliche Überantwortung der gesamten

---

bietet sich in meinem Aufsatz »Einige neue Notizen über das Adam Kraftsche Schreyergrab, Repert. f. K. W., Bd. XXV. Hier wird Matthäus Landauer, der mit einer Stiefschwester Schreyers vermählt war, zweimal dessen »oehaim« genannt.) Ich glaube, daß wir das Wort bei Felber doch eher im Sinne von »älterer Verwandter« zu nehmen haben.

beweglichen und unbeweglichen Hinterlassenschaft Felbers an ihn, insbesondere der Liegenschaften, nämlich des Drittels einer Mühle bei dem Deutschordenshause zu Ulm und von Grundstücken zu und bei Nördlingen und zu Herkheim bei Nördlingen (siehe Beilage VII).

Die Pfleger des Kindes Felbers bzw. auf ihre Bitte die Stadt Nördlingen beschwerten sich über Hoppingers Vorgehen abermals beim Nürnberger Rate, welcher am 14. September 1439 (siehe Beilage VIII) erwiderte, Hoppinger sei nicht zu Hause, sonderm dem Vernehmen nach zu Ulm; der Rat sei bereit, wenn er daheim sei, den Klägern zu ihrem Rechte zu verhelfen.

Inzwischen hatte Hoppinger beim Landgerichte eine rechtsförmliche Klagezustellung und Anmeldung seiner Ansprüche auf die von Meister Hanns Felber hinterlassenen, innerhalb des Nördlinger Weichbildes liegenden Güter ausgewirkt. Die Vormünder boten ihm darauf eine Entscheidung durch Schiedsrichter, die aus verschiedenen befreundeten Städten gewählt werden sollten, an, worauf sich Hoppinger Bedenkzeit ausbat. Jetzt griff der Nürnberger Rat wieder ein und stellte Hoppinger nochmals zur Rede. Dieser sagte aus, daß er das Angebot der Vormünder abgeschlagen und die Sache allerdings beim Landgericht in der angegebenen Weise verfolgt habe. Dies habe er deswegen getan, weil Felber, sein »frewnde«, ihm sein Kind und seine hinterlassene Habe empfohlen habe; darin geschehe ihm Eintrag. Übrigens zeigte sich Hoppinger auf Zureden bereit, die Klage für dieses Mal abzutun (Schreiben Nürnbergs an Nördlingen vom 24. September 1439; vgl. Beilage IX).

Hoppinger griff die Angelegenheit vermutlich wegen mangelnden Entgegenkommens der Pfleger im Frühjahr 1440 nochmals auf, wie uns der besonders instruktive Eintrag in die Klagebücher des Landgerichtes des Burggrafentums Nürnberg vom 1. März 1440 deutlich zeigt.

In der Sitzung des Landgerichtes vom genannten Tage wiederholte Hoppinger seinen Antrag auf gerichtliche Besitzeinweisung in die Hinterlassenschaft Felbers. Er begründete diesen Antrag damit, daß ihm Felber 300 Gulden für »Gewand« — Kläger war also vielleicht Schneider [29]) —, dann für »zerung«, d. h. wohl für Verpflegung des Meisters bei seinem Aufenthalt in Nürnberg, während dessen er vielleicht bei dem Verwandten im Klarakloster abstieg, und für anderes schulde; darüber fänden sich die Belege in seinen Rechenbüchern. Auch habe Felber ihm Auftrag gegeben, einige Schuldposten bei anderen Gläubigern zu begleichen und ihn schließlich mit Auszahlung seiner letztwilligen Zuwendungen an seine Freunde und an Kirchen (»durch seiner sel selikeit«) betraut. Dafür habe er ihm schriftlich seine Güter und Kleinode verpfändet; diese solle er [Hoppinger] solange

[29]) Dies würde mit seiner Stellung als Schaffer bei St. Klara wohl nicht unvereinbar sein.

in pfandsweise besitzen, bis er und alle übrigen Gläubiger aus der Hinterlassenschaft befriedigt worden seien; an der Besitznahme der verpfändeten Güter und Kleinode hindere man ihn und habe er in dieser Angelegenheit einen Schaden von 1000 fl. erlitten (siehe Beilage X).

Wieder erfolgte eine Beschwerde des Nördlinger Rates über dieses Klagebegehren Hoppingers und wieder teilte der Nürnberger Rat mit, daß der Kläger trotz mancher Widerrede sich endlich bereit erklärt habe, die Klage beim Landgerichte fallen zu lassen. Und in der Tat scheint Hoppinger sein Versprechen, soweit das angerufene Nürnberger Gericht in Betracht kam, gehalten zu haben, denn das eben besprochene Schreiben Nürnbergs an Nördlingen vom 8. März 1440 (vgl. Beilage XI) ist das letzte Aktenstück, das uns über den Prozeß bekannt ist.

Von besonderem Interesse erscheint die Angabe der Prozeßakten, daß Felber nicht nur in der Stadt Ulm, deren Bürger und Diener er war, sondern auch in Nördlingen, woselbst er dem Bau der Georgskirche so viele Jahre seiner Tätigkeit gewidmet hatte, Grundbesitz erworben hat. Die Mühle im Werd bei dem Deutschordenshause in Ulm, die Felber von Georg Rot, Lienhart Rots Sohn, gekauft hatte, war Reichslehen. Am 11. November 1430 hatte Kaiser Sigmund während eines Aufenthaltes zu Ulm den Meister damit belehnt [30]).

Leider lassen sich weitere biographische Angaben über Felber aus den Gerichtsakten nicht mit Sicherheit gewinnen. Es scheint, daß er nur ein Kind (wohl einen Sohn [31])) hinterließ, denn in den Nürnberger Schreiben

[30]) Altmann, Die Urkunden Kaiser Sigismunds, 1410—1437, Nr. 7948. Der bei Altmann nur erwähnte Eintrag in Band I der (in Wien befindlichen) »Reichsregistratur« fol. 81, lautet nach einer mir von der Direktion des K. K. Haus-, Hof- und Staatsarchivs in Wien freundlichst zur Verfügung gestellten Abschrift: Item meister Hansen Felber von Ulm ist verlihen das drytteyl an der mülen, in dem werd zu Ulm gelegen, davon man ierlich dyent zehen ymme kernen und zehen ymme roggen, 2 lib. Haller und 9 metzen schön mel und das korn vergebens (= umsonst) malen, das man usz derselben mülen gibt. Datum ut supra (= in die s. Martini).

[31]) Es könnte dies eben der bei Klemm, Baumeister, unter Nr. 58 behandelte Hans Felber von Ulm sein, der als Baumeister der Kirche zu Waiblingen (erbaut 1459—88) genannt wird.

Wir können urkundlich nachweisen, daß Felber einen unmündigen Sohn namens Hanns hinterließ; diesen oder vielmehr den Lehensträger des noch nicht zu seinen lehenbaren Jahren gekommenen Knaben, namens Hieronymus von Bopfingen (oder Bopfinger), belehnte der römische König Friedrich am 3. September 1444 zu Nürnberg mit dem ihm vom Vater hinterlassenen Drittel der Mühle »in dem werde« zu Ulm. Vgl. Chmel, Regesta chronologico-diplomatica Friderici IV. Romanorum regis, 1838, Nr. 1719, wo sich statt Felber die falsche Lesart »Färber« findet, sei es daß der kaiserliche Registrator — das Regest ist den in Wien befindlichen Reichsregistraturbüchern entnommen — sich verschrieb oder Chmel falsch las. Der König verlieh dem Lehensträger des jungen Felber damals »das drittail an der Mul in dem werde zu Ulme gelegen, davon man jerlich dienet

ist immer nur von Hannsen Felbers sel. »kind« die Rede, auch dürfen wir aus diesen Schreiben vielleicht schließen, daß Felber zur Zeit seines Todes seinen Wohnsitz in Nördlingen hatte, sonst wäre es nicht recht verständlich, wie die Nördlinger dazu kämen, seinem Kinde einen ihrer Ratsherren und einen ihrer Bürger zu Vormündern und Vermögensverwaltern zu bestellen und eben diesem »Kinde« das Bürgerrecht zu erteilen[32]) [32a]).

---

zehen yme korn vnd zehen yme roggen, zway phunt haller vnd acht mezzen schön mel vnd das korn vergebens maln, das man aus derselbn muln gibt, d a s (wohl richtig: die) d e s k n a b e n v a t e r k a u f f t h a t.«

Schon drei Jahre später verkaufte aber der oben genannte Lehensträger dieses Lehen an Heinrich Spalt, Bürger zu Ulm, den Kaiser Friedrich am 19. Mai 1447 damit belehnte. Vgl. Chmel, a. a. O., Nr. 2282. Der Name des jungen Felber lautet dort »Hanns Velwer«.

Dieser junge Hanns Felber ist unzweifelhaft die gleiche Person wie jener Hanns Felber, dem Kaiser Friedrich später das den Vorfahren (d. h. wohl dem Vater) von Kaiser Sigmund verliehene Wappen unter dem 13. Dezember 1469 bestätigt. Chmel, a. a. O., Nr. 5856, wo das Wappen (Goldene Weide [velwe] im grünen Felde) beschrieben ist.

32) Nach dem Wortlaut unserer Archivalien wäre es jedoch nicht ausgeschlossen, d a ß d e r T o d u n s e r e n M e i s t e r i n N ü r n b e r g ü b e r r a s c h t e. Es sei an das Schreiben des Nürnberger Rates an Nördlingen (Beilage VI) erinnert, in welchem gesagt wird, daß Felber ein rechtsförmliches Testament »bey uns« d. h. in Nürnberg errichtete, ferner hat Felber einen Nürnberger Verwandten zu seinem Testamentsvollstrecker ernannt und diesem die Urkunden (»brief«) über seinen Grundbesitz und seine »cleinot« zu Pfändern übergeben. Es wäre demnach recht wohl denkbar, daß eine Krankheit den Meister in Nürnberg überfallen habe und er dort verstorben sei, nachdem er seine letztwilligen Verfügungen nach Nürnberger Recht (also z. B. unter Heranziehung zweier Mitglieder des größeren Rates als Siegler) getroffen hatte.

Was konnte Felber im Jahre 1439 wohl nach Nürnberg geführt haben? Sollte es vielleicht erlaubt sein, eine Beteiligung des Meisters an jenem großen Werke anzunehmen, das damals Rat und Bürgerschaft von Nürnberg beschäftigte, ich meine den Neubau des Chores von St. Lorenz? Daß Felber zur Zeit, als man in Nürnberg ernstlich an die Ausführung des Planes ging (d. h. im Frühjahre 1439; vgl. den Brief des Nürnberger Rates an Rothenburg über die Berufung des Werkmeisters Konrad Heinzelmanns vom 18. Mai 1439) noch lebte, ist recht wahrscheinlich. Daß er jedenfalls persönlich kurze Zeit vor seinem Tode (Sommer 1439) in Nürnberg war oder vielleicht auch dort starb, haben wir gesehen.

S o s c h e i n t e s r e c h t g u t d e n k b a r, d a ß F e l b e r, d e r u n s e r e r R e i c h s s t a d t s e i n e D i e n s t e s c h o n s o o f t g e w i d m e t h a t t e, a u c h a n d e m g r o ß e n W e r k e d e s C h o r b a u e s v o n S t. L o r e n z A n t e i l n a h m.

Das Verhältnis zu Heinzelmann wäre vielleicht so zu denken, wie es zwischen Felber und Hans Kun beim Nördlinger Kirchenbau 1427 ff. bestand. Beide (Felber und Heinzelmann) hätten die Pläne nach den Wünschen Dr. Konhofers und des Rates bzw. der Kirchenpfleger von St. Lorenz entworfen und es wäre beabsichtigt gewesen, daß beide (Felber von Nördlingen aus, Heinzelmann als Bauleiter an Ort und Stelle) sich in die Ausführung teilten. Dies würde durch den frühen Tod Felbers vereitelt worden sein, so daß jetzt Heinzelmann allein den Bau fortführte. Man könnte etwa auch daran denken, daß Felber

Überblicken wir nochmals, was uns über Felbers Tätigkeit überliefert ist, so trägt diese den Charakter einer überraschenden Vielseitigkeit. Als Wasserbautechniker, als Geschützgießer und Festungsbauingenieur, als Kriegsmaschinenkonstrukteur und nicht zuletzt als kirchlicher Baumeister tritt er uns entgegen. Möchten diese Zeilen zu neuen Forschungen über diesen hervorragenden Werkmann, dessen Dienste nicht nur soviele große Gemeinwesen des Reiches, sondern auch dessen Oberhaupt in Krieg und Frieden beanspruchten, anregen!

Beilagen.

I.

Der Nürnberger Rat bittet die Stadt Ulm, Hans Felber zu gestatten, den Feldzug gegen die Husiten bei den Nürnberger Truppen mitzumachen. 1427, Juni 18. Nürnberger Briefbücher Nr. 7, fol. 182[a] und [b].

Den von Vlme.

L[ieben] fr[eunde]! wir haben vernomen, wie daz Hanns Felber, der zu disen zeiten ewr diener sei, jetzunt auch gern an die Hußen ziehen wölt, bitten wir ewr weish[eit] mit sunderm fleiß, daz ir im umb unsern willen gönnen und erlauben wellet, söliche rais (= Kriegszug) jetzund mit und bei den unsern zu ziehen und zu sein, als etc. das wellen etc. datum feria 4[a] [post Viti] (1427).

II.

Derselbe schreibt an Markgraf [Friedrich] von Brandenburg über einen Wagen mit »abentewrlicher were«, die Hanns Felber von Ulm in Nürnberg haben soll. 1427, August 4. Urkunden des Kgl. Kreisarchives Nürnberg, abgegeben vom K. Allg. Reichsarchiv in München, S. VII $\frac{113}{1}$, Nr. 42. Orig. Perg. Das Verschlußsiegel ist abgefallen (Konzept des Briefes in den Nürnberger Briefbüchern, Bd. 7, fol. 194[b] u. 195[a]).

---

den Heinzelmann zu seinem Parlier in Aussicht genommen und diesen seinen alten Parlier aus der Nördlinger Zeit, der damals in Rothenburg lebte und sich noch im April 1439 um eine Parlierstelle in Eßlingen bewarb, dem Rate empfohlen habe. Der vorzeitige Tod des Nördlinger Meisters habe dann Heinzelmann an die Spitze der Bauleitung gebracht. Sollten etwa die Worte in Hans Pawrs Bestallungsbrief als Parlier Roritzers vom Jahre 1458, daß Heinzelmann den Bau »einsteils angefenngt, aufgefurt und angesehen« hat, auf diese Verhältnisse hindeuten? Freilich könnten diese Worte auch nur eben besagen, daß H. einen Teil des Chorbaues vollendet habe.

32a) Zu vergleichen ist auch die oben angeführte Notiz, daß der Steinmetz Konrad Stenglin im Jahre 1438 50 fl. Zins von Hans Felber in Nördlingen erkaufte (Klemm, a. a. O., Nr. 45).

Durchleuchtiger fürst und herre. unser willig, undertenig dienste sein ewern fürstenlichen gnaden mit fleiße voran bereit.

Gnediger herre! uns hat unser burger Conrad Pawmgartner erinnert, wie im ewr durchleuchtigkeit verschriben hat, wie unser gnediger herre von Tryer uns verschriben und begert sulle haben, ein wagen mit abentewrlicher were, die Meister Hanns Felber von Vlm zu Nüremberg hab und die wider die ketzer vast nuclich sein sulle, auf der fürsten kost hinein zu schiken etc. nu haben wir unser herren der fürsten brief, die uns darumb geschriben haben, in söllichem forme nicht vernomen. besunder so hett derselb Meister Hanns Felber desselben mals darumb auch geschriben unserm burger, dem Hoppinger, dem er denselben zewg befolhen hat, davon uns zumal nicht wißenlich was. derselb Hoppinger unterwand sich der sache 33); ob er aber denselben zewg hinein geschikt gehabt hab, da ist uns sidher auch nicht wißenlichen von gewesen. so ist auch derselb meister Hanns unser b[urg]er noch diener nicht. darumb bitten wir ewr hochwirdikeit dienstlich, uns gnedikl[ich] darinne zu verantwürten, als wir ewr durchlewchtikeit des wol getrauen. denn wo wir euern fürstenlichen gnaden dienst und wolgefallen beweisen möhten, des weren wir willig und teten das gern. Script[um] feria secunda ante Oswaldi Anno etc. [14] 27mo.

Von dem Rate zü Nüremberg.

Adreße auf der Rückseite: Dem Durchleuchtigisten fürsten vnd Herren Herren Fridrichen Marggraven zü Brandenburg, des heiligen Römischen Reichs Erczkamerer vnd Burggrafe zü Nüremberg, vnßerm gnedigen Herren.

Darüber von anderer Hand: wer wider die Ketzer.

III.

Der Rat der Stadt Nürnberg dankt der Stadt Ulm und den mit ihr verbündeten Städten für die Hilfeleistung gegen die Hussiten. 1430, Februar 12. Nürnberger Briefbücher 8, fol. 233^{b}.

Den von Vlme.

L[ieben] fr[eunde]! eur ersam tröstl[ich] schrifte, uns getan, wie ir von der sweren leufe wegen der Hußen nach vernemung unsers br[iefs] zu stund andere eur und unser gut fr[eunde], die stet eurer vereinung, unverzögenlich zu euch gemant habt, ir und sie fürzunemen und euch der muter der heil[igen] cristenh[eit] hilflich zu beweisen, wie ir auch junkherr Heinr[ich] von Stöffeln 34), euerm haubtman, und meister Hannsen Felber, euerm werkman, geschr[iben] habt, mit euerm greysigem zeug bei uns zu beleiben etc., haben wir in sundern großen treuen und gut ver-

33) d. h. er nahm die Sache auf sich.

34) Über diesen vgl. oben bei der Schilderung des Feldzuges von 1427.

nomen und unserm gnedigem herren marggr[aven] Fridr[ich] von Brandenburg, des gnaden jetzunt bei uns ist, auch ersamclich fürbr[acht]...... (Folgt Darstellung der Gründe, welche zu den Verhandlungen mit den Hussiten führten.) auch, l[ieben] fr[eunde], wellen wir eur und der andern stette, unser guten fr[eunde], diener, die denn bei uns sein, kürzlich heimreiten laßen und bitten eur weisheit denselben andern stetten eurer vereinung von unsern wegen auch fleißiclich zu danken und zu erinnern, daz wir begirig sein in sölich sache zu widerdienen, denn wo wir eur ersamk[eit] lieb, dienst und wolgefallen etc. dat. dominica die ante Valentini [1430].

IV.

Derselbe an Ulm. Dankt für die Absendung Hanns Felbers, der von dem Rate »gefertigt« und »außgericht« worden sei. 1430, Februar 17. Ebenda, fol. 239ª.

Vlme.

L[ieben] fr[eunde]! euern guten willen und meinung, als ir meister Hannsen Felber, euerm werkman, verschr[iben] und gegönnt habt, bei uns zu beleiben, haben wir wol verstanden. so haben wir auch desselben werkmans guten willen, fleiß und rat, als er sich gen unsern fr[eunden], die wir darzu bescheiden hetten, beweist hat, wol vernomen und danken des eurer fürsichtik[eit] und den euern mit ganzem fleis und haben darauf denselben werkman gefertigt und ausgericht. und wo wir eurer ersamk[eit] lieb oder dienst etc. dat. ut supra (= feria VIª post Valentini 1430) [35]).

V.

Der Nürnberger Rat schreibt an die Stadt Nördlingen über die von Hans Hoppinger bewirkte Vorladung zweier Nördlinger Bürger vor das Landgericht des Burggrafentums Nürnberg. 1439, Juni 3. Nürnb. Briefbücher, Bd. 13, fol. 336ᵇ.

Der Stat zu Nördlingen.

L[ieben] fr[eunde]! als ir uns verschr[iben] habt von der ladung wegen, so (?) Hanns Hoppinger, unser burger, dem Stepfan Scheffer, euerm ratg[esellen], und Jacoben Medinger, euerm burger, an das lantgericht des burggraftums zu Nür[emberg] getan hab etc., das haben wir wol vernomen, und wir hetten zu stund nach unserm vorg[enanten] burger gesandt und wolten fleißig mit im davon geredt haben, so ist uns zu wißen getan, das er jetz[und] nicht anheim bei uns sei und villeicht bei euch zu Nördlingen mug sein. wie darum, wenn er zu uns herheim komt, so wellen wir eurer weish[eit] zu lieb ernstlich mit im davon reden laßen und darzu

35) Ein fast ganz gleichlautender Brief erging auch an die Stadt Augsburg.

tun, als uns gebürt, und denn eurer freunts[chaft] völliclicher darzu antwurten, ob antwurt an uns erfordert wirdt. were er denn jetz bei euch, so mugt ir auch bescheiden[lich] mit im davon reden laßen, ob es am (!) euerm gefallen ist. denn wo wir eurer ersamk[eit] lieb oder etc. dat. feria 4^a ante Corporis Christi (= 3. Juni) [1439].

VI.

Schreiben Nürnberg an Nördlingen in gleicher Sache. 1439, Juni 30. Ebenda, fol. 354^b und 355^a.

Der Stat zu Nördlingen.

L[ieben] freunde: als ir uns verschr[iben] habt, wie ir mit Hannß Hoppinger, unserm burger, von der ladung wegen, so er etlichen euern burgern an das lantgericht des burggraftums zu Nur[emberg] getan hat, nechst bei euch geredt und er euern ratg[esellen] do zugesagt hat, sölich ladung des lantger[ichts] abzutun in lengern worten von Hannsen Felbers selig[en] kindes habe und handels wegen, nach inhalt desselben eurs br[iefs] etc., das haben wir wol vernomen und haben den vorg[enanten] Hoppinger für uns besandt, sölichen euern br[ief] hören und darauf fleissig mit im davon reden laßen. der hat uns zu versteen gegebn, wie der obg[enant] Hanns Felber selig, sein frewnde, seinr meinung [nach] ein redlich gescheft [= Testament] bei uns getan habe, dem derselbe Hoppinger also meine nachzukommen und was hab er sich unterwunden habe, daran meine er recht getan haben 36). er sagt uns auch, wie derselbe Hanns Felber seliger eur burger nicht gewesen sei und ir sein kinde erst kurzlich zu burger aufgenomen habt. wie darum, so spricht unser burger, ob dhein (= irgendein) eur burger darum zu im icht (= irgend etwas) zu sprechen meinten zu haben, so welle er denselben oder iren machtboten 37) freuntl[ichs], sleunigs rechten vor des r[eichs] r[ichter] 38) bei uns zu Nur[emberg] gern sein ungeverlichen. uns hat auch derselbe unser burger auch lauter zugesagt, daz er söliche sein nechst angefengte ladung und clag an dem lantgericht gen euern burgern ganz abgetan und fallen hab laßen. denn wo wir eurer ersamk[eit] lieb oder etc. dat. ut supra (= feria 3^a post Petri et Pauli apostolorum) [1439].

VII.

Protokoll des kaiserlichen Landgerichtes des Burggrafentums Nürnberg über die Klage Hans Hoppingers, Bürgers zu Nürnberg, gegen Meister

36) = mit Beschlagnahme eines Teiles der Habe glaube er im Rechte zu sein.

37) = Bevollmächtigten.

38) d. h. dem kaiserlichen Schultheißen.

Hans Velber bzw. dessen Erben wegen Schuldenhaftung. Manuale des Landgerichts im K. Kreisarchiv Nürnberg, Bd. V, 1439—1441, fol. 149[a].

Judicium quinta feria post Bartholomei anno etc. tricesimo nono [= 27. August 1439].

Hans Hoppinger von Nür[enberg] [klagt] auf den dritteil der mül, die bei dem Tewtschen haus in dem werd zu Vlm gelegen ist, die Mayster Hans Velber seliger umb (= von) Jörg Rot, des Lyenhart Roten sun, gekauft hat, und di Peter Weyß von Vlm innen hat, und was zu demselben dritteil der müln gehört, besucht und unbesucht [d. h. zurzeit angebaute oder unangebaute Felder usw.]. [Er klagt] auf ein wisen zu Nördlingen, zwischen sand Johans kirchen 39) und den paumgärten bei Nördlingen, und ein wisen, zu Hercking 40) gelegen, di Heincz Medinger jetzund innenhat, und auch auf ein hub 41), auch bei Nordlingen gelegen, di Hansen Hirßfelders gewest ist, und das alles Mayster Hans Velber seliger gehabt und gelassen hat, häuser, höf, hub, wisen, ecker, holzer (= Wälder), wasser, weyr, cleinet (= Kleinode), parschaft, var[end] et lig[end] hab, bes[ucht], unbes[ucht], nichtz ausg[enomen].

VIII.

Schreiben Nürnbergs an Nördlingen, die Klage Hans Hoppingers gegen die Felberschen Vormünder betreffend. 1439, September 14. Nürnberger Briefbücher, Bd. XIV, fol. 41[b].

Der Stat zu Nördlingen.

L[ieben] fr[eunde]! als ir uns von meister Hannß Felbers seligen kinde pfleger, eurer burger, und Hannß Hoppingers, unsers burgers, wegen verschr[iben] und gebeten habt etc., das haben wir wol vernomen und also wolten wir mit demselben Hoppinger davon geredt haben, so ist er auf dieselbe zeit nicht anheim bei uns, sunder er sol jetz zu Vlme sein, als wir vernemen mugen. wie darum, wenn wir von den euern ermant werden, so derselbe Hoppinger bei uns anheim ist, so wellen wir in freuntl[ichs] rechten nach des reichs gerichts bei uns und unser stat recht gern furderlich helfen on geverde. denn wo wir eurer ersamk[eit] lieb oder etc. datum ut s[upra] = feria secunda exaltacionis s. Crucis [1439].

---

39) Ein kleines, 1647 abgerissenes Kirchlein vor dem Baldinger Tor mit Hospital. Mayer, a. a. O., S. 38.

40) Heute Herkheim, Kirchdorf 3½ km von Nördlingen.

41) d. h. Feldstück.

IX.

Schreiben Nürnbergs an Nördlingen gleichen Betreffs. 1439, September 24. Ebenda, fol. 45^b u. 46^a.

Der Stat zu Nördling[en].

L[ieben] fr[eunde]! als ir uns verschr[iben] habt, wie Hanns Hoppinger, unser burger, indes, als ir uns und wir eurer weish[eit] von denselben sachen vor [= vorher] geschriben haben, küntbr[ief] (d. h. Klagezustellung unter Bezeichnung der eingeklagten Güter) von dem lantgericht des burggraftums zu Nur[emberg] erlangt und auf meister Hannsen Felbers selig[en] gelaßne güter, die in eurer stat und etter (d. h. Burgfrieden, Gerichtsbezirk) gelegen und darzu in eurer stewre gewesen sein, geschickt, und wie im dieselben pfleger, eure burger, nehst das recht auf gemeine aus etlichen stetten geboten und er im des ein bedenken genomen habe, antwurt in einr zeite darum zu geben, in lengern worten etc., haben wir wol vernomen und haben denselben Hoppinger für uns besandt und sölichen euern br[ief] hören lassen. der hat uns geantwurt, söliche rechtliche gebot [= Anerbieten], die im die euern nehst getan süllen habn, als ir meldt, die hab er abgeslagen, aber der fürnemung mit dem lantgericht ist er also bekentlich und das habe er darum getan, daz im der vorg[enant] meister Hanns Felber selig, sein frewnde, sein kind und sein gelassen gut empfolhen habe, als sich das wol finden sülle, daran aber im unpilliche irrungen geschehe. wie darum, so haben wir doch eurer freunts[chaft] zu lieb soverren mit im reden lassen, daz er uns zugesagt hat, sölich vorgemeldte sein angefengte fürnemungen und clag an dem lantger[icht] zu disem male abzutun und fallen zu lassen. denn wo wir eurer ersamk[eit] lieb oder dienst etc. dat. ut supra [= feria 5^a post Mathei apostoli et ewangeliste] (1439).

X.

Protokoll des kaiserlichen Landgerichts des Burggrafentums Nürnberg über die Klage Hans Hoppingers, Bürgers zu Nürnberg, gegen die Felberschen Erben auf Besitzeinweisung und Schadenersatz. Manuale des Landgerichts im K. Kreisarchiv Nürnberg, Band V, fol. 233^b.

Judicium in Nüremberg tercia feria post dominicam Oculi (= 1. März] Anno etc. quadrigesimo (!).

Hans Hoppinger von Nür[emberg] [klagt] auf den dritteil der mül, die bei dem Tewtschenhaws in dem werd zu Vlm gelegen ist, die Mayster Hans Velber um [= von] Jörgen Rät, des Lyenhart Räten sün, gekauft, und die Peter Weyß von Vlm innen hat, und was zu dem dritteil der müln gehort, bes[ucht] et unbe[sucht].

Auf ein Wisen zu Nördlingen zwischen sand Joh[annis] kirchen und den paumgerten bei Nördlingen und ein wisen, zu Hercking[en] gelegen, die Heincz Meding[er] jetzund innenhat, und auch auf ein hub, auch bei Nordlingen gelegen, di Hansen Hirßfelder gewest ist, und das alles Mayster Hans Velber seliger gehabt und gelassen hat, haus, höf, hub, wisen, ecker, hölzer, wasser, weyr, cleinet (= Kleinodien), parschaft, var[end] et lig[end] hab, bes[ucht] et unbes[ucht] nichtz ausg[enommen].

Und clagt dorauf um 300 gld. debit[orum], die im der vorg[enannt] Mayster Hans Velber, sein öheim, schuldig ist um gewant und um zerung und andere schuld, als sich das in rechnung wol vinden sol, und sunder um etlich schuld [= Schulden], die der genannt Velber andern leuten schuldig ist, die er im empfolhen hat di an seiner stat auszurichten, und, was er dann mer geschickt und geschaft hat seinen freunten und andern leuten durch seiner sel selikeit; dorumb und dofür hat er im eingesetzt seine eigne güter und die brif dorüber gegeben und auch seine cleinet, die er also in pfandsweis innen haben solt, das frumen leuten wol wissentlich ist, und solt die also innenhaben als lang, bis derselbe Hoppinger und ander leut und auch, was er geschickt hat, bezalt und ausgericht würden. über das alles helt man im soliche cleinet und die vorgeschr[iben] güter vor ferl[ichen] mit g[ewalt] on r[echt]. Violentia [= eingeklagter Schaden] 1000 gulden.

XI.

Schreiben Nürnbergs an Nördlingen, den Prozeß Hans Hoppingers gegen die Felberschen Vormünder betreffend. 1440, März 8. Nürnberger Briefbücher, Bd. XIV, fol. 147[a].

Nördlingen.

L[ieben] fr[eunde]! als ir uns von des furnemens wegen, so Hanns Hoppinger, unser burger, eurer burger guter, in eurer stat stewre und etter gelegen, die meister Hanns Felber sel. gelassen hat, mit dem lantger[icht] des burggraftums zu Nür[emberg] aber getan hat, verschr[iben] und gebeten habt etc., das haben wir wol vernomen und wir sehen das unsers teils von demselben unserm burger nicht gern, haben in auch darauf besandt und darum zu rede gesatzt und, wiewol er etlich widerrede darinn hat, so haben wir doch eurer weisheit zu lieb soverren mit im reden lassen, daz er uns aber (= abermals) zugesagt hat, sölich sein jetzig fürnemen und clag an dem lantger[icht] zu disem mal auch abzutun und fallen zu lassen. denn wo wir eurer ersamk[eit] lieb oder etc. dat. ut supra [= feria III[a] post dominicam Letare] (1440).

Der Sebastiansaltar in der Münchener Alten Pinakothek.

Von **Andreas Huppertz.**

Beim Studium des Hans Holbein dem Älteren zugeschriebenen Sebastiansaltars in der Münchener Alten Pinakothek bemerkte ich einige Retouchen, welche mir für die Frage der Herkunft und Entstehung des Werkes nicht ohne Bedeutung zu sein schienen. Das regte mich an, ihrer Ursache nachzugehen. In der Literatur über den Sebastiansaltar ist meines Wissens nirgendwo von ihnen die Rede, und sie sind, wie ich auf meine Erkundigung hin erfuhr, anscheinend überhaupt nicht bekannt oder wenigstens nicht besonders beachtet worden. Es handelt sich um drei Retouchen am Bilde der h. Elisabeth. Von dem roten Gewande der Heiligen scheint rechts unten für einen Teil vom Beine des knienden Aussätzigen ein Streifen übermalt zu sein. Durch die Fleischfarbe hindurch erkennt man deutlich eine kräftige Linie, welche wohl einen früheren Verlauf der Gewandfalte andeutet. Eine ähnliche Änderung sieht man an dem ausgestreckten Arme desselben Kranken. Hier geht die Fleischfarbe des Armes über seinen ursprünglichen unteren Kontur hinaus, so daß man glauben möchte, es sei der Arm stärker als zuerst beabsichtigt, geknickt und der Körper des Kranken dementsprechend näher an die Heilige herangerückt worden. Die dritte Retouche, die bei dem Aussätzigen links vorgenommen wurde, erschien mir sicherer, um auf ihr fußend einen Schluß zu ziehen, der den zeitlichen Verlauf der Arbeit an den einzelnen Teilen dieses Flügelbildes berührt. Durch die Farbe am Kinn des Mannes ist eine Zeichnung durchgewachsen, die genau der jetzigen linken Hand entspricht, so daß diese Figur ursprünglich anders geplant und mindestens in der Vorzeichnung in anderer Stellung angelegt gewesen sein wird. Diese Annahme wird noch gestützt durch den Umstand, daß vom Gewande der h. Elisabeth nahe am Kopfe des Kranken ein Streifen entfernt ist, offenbar um für den Kopf mehr Platz zu gewinnen. Dadurch bricht das Gewand an dieser Stelle jetzt scharf um, während sonst im Bilde seine Grenzen überall sanft gerundet sind. Bei genauem Zusehen erkennt man auch unter der Retouche die früher abgerundete Umbiegung der Gewandfalte. Ein weißer Farbstreifen, der sie jetzt zum Teil zudeckt, ist vielleicht als die Innenseite des Gewandes zu deuten. In eine kleine Lücke zwischen

Kopf und Gewand ist, als Fortsetzung vom Hintergrunde des Mittelbildes, ein Stück Mauer und Rasen gemalt worden.

Sollte also die ganze Figurengruppe des im wesentlichen fertigen Bildes ursprünglich nicht so eng zusammengedrängt und die jetzige Renaissanceumrahmung zunächst nicht beabsichtigt gewesen, sondern erst später, vielleicht durch eine ganz andere Hand, unter Abänderung der Figurenkomposition, aufgemalt worden sein? Eine Bestätigung für die Möglichkeit dieser Annahme könnte in dem Umstande liegen, daß der Hintergrund, der vom Mittelbilde her genau fortgesetzt ist, nur auf den Flügelbildern durch eine Umrahmung unterbrochen wird, daß also nicht auch das Mittelbild die gleiche Umrahmung erhalten hat. Doch wäre hier ein Zusammenrücken der Figuren, eine Änderung der Komposition kaum mehr möglich gewesen. Es hätte nur eine Vergrößerung des Formats, d. h. eine Anstückelung helfen können, was wieder mit Rücksicht auf die Flügel nicht angebracht war. Die erwähnten Retouchen aber lassen nur darauf schließen, daß die Gruppe des Elisabethbildes in der Vorzeichnung anders angelegt war. Einen weiteren Beweis, nämlich der genannten Annahme, liefern sie nicht. Dagegen geht aus weiteren Beobachtungen deutlich das Gegenteil hervor, nämlich daß die Flügelbilder so, wie wir sie jetzt sehen, für die endgültige Ausführung einheitlich geplant und gemalt wurden.

Wenn man den Grenzen zwischen den gemalten Rahmen und den von ihnen eingefaßten Bildern nachgeht, nimmt man wahr, daß die mit einem Lineal gezogenen Rahmenkonturen mehrmals zu weit und in die Bilder hineingehen, daß aber umgekehrt auch hier und da die Farbe der Bilder auf die Rahmen übergreift und solche Stellen hinwiederum, nämlich bei der Verkündigung, von der Farbe der Umrahmungen teilweise zugedeckt sind. . Zum Beispiel bemerkt man von der grünen Farbe eines Strauches auf dem Elisabethbilde kleine Tupfen auf dem angrenzenden rechten Pfeiler des Rahmens. Vom roten Gewande der Heiligen geht die Farbe in den Sockel desselben Pfeilers hinein. Eine Linie vom linken Sockel schneidet in die Hand des links hockenden Bettlers, das Blau des Himmels geht bis in eine Blattspitze vom Kapitell des rechten Rahmenpfeilers. An zwei Stellen des Bildes der h. Barbara schneidet eine Fuge vom Gebäude im Hintergrunde leicht in den Rahmenpfeiler rechts. Die Fugen sind hier nicht, wie bei der Verkündigung auf der Außenseite erneuert. Folglich ist auch hier der Rahmen nicht nach dem von ihm eingefaßten Bilde gemalt. Doch hat auch bei der Verkündigung die Erneuerung der Mauerfugen noch stattgefunden, ehe das Bild vollendet war. Das beweist die Tatsache, daß zwei solcher Fugen, die in die linke Rahmensäule des linken Flügels hineingehen, an diesen Stellen wieder mit der weißen Farbe der Säule zugedeckt sind. Solche Korrekturen können wegen

ihrer ganz nebensächlichen Bedeutung nicht nachträglich von einer anderen Hand vorgenommen worden sein. Im unteren Teile desselben Bildes, wo Fugen des Fußbodens in die gleiche Rahmensäule einschneiden, ist eine Korrektur unterblieben.

Aus der Tatsache, daß die einzelnen Teile der Flügelbilder, d. h. die Figuren, der Hintergrund, die Rahmen ineinandergearbeitet sind, geht zur Genüge hervor, daß sie der Zeit ihrer Ausführung nach als eine einheitliche Arbeit zu betrachten sind, daß die Bilder somit in ihrer jetzigen Gestalt die Werkstatt verlassen haben, d. i. die Werkstatt Hans Holbeins des Älteren, der, nach der jetzt so gut wie einstimmigen Annahme, mindestens das Mittelbild, das Martyrium des h. Sebastian gemalt hat.

Auch auf den Flügelbildern ist seine Hand nicht zu verkennen. Bei meinen Beobachtungen gewann ich diese Überzeugung zunächst für den Hintergrund sowohl der Innen- wie der Außenseite. Da die Flügel zeitlich im Zusammenhang mit dem Mittelbilde in der gleichen Werkstatt ausgeführt wurden, kann es eigentlich nicht auffallen, daß auf den inneren Bildern der Hintergrund des Mittelbildes fortgeführt wurde, auch wenn dies von einer anderen Hand als der des Meisters, also eines Gehilfen, geschehen wäre. Doch der Umstand, daß es geschehen, und die Art, wie es gemacht ist, ist von Bedeutung für die Frage, wer die Flügelbilder gemalt hat. Die Ausführung, nicht nur rein äußerlich, nämlich auf die Architektur und ihre Einzelheiten und auf die Farbe hin betrachtet, stimmt so genau mit der des Mittelbildes überein, daß kaum ein Zweifel an der Herkunft des Hintergrundes auf dem Mittelbilde und den Flügeln von ein und derselben Hand möglich ist. Gleichsam handschriftlich ist die Art, wie beiderseits eine Mauerfuge gezogen ist, genau die gleiche. Nichts wird vergessen, was dem Mittelbilde entsprechend vorhanden sein müßte, sei es auch nur ein winziges Stück Rasen, wie es bei einer der erwähnten Retouchen eingefügt wurde. Man könnte einwenden, daß der Hintergrund auf dem Mittelbilde wie auf den Flügeln als etwas Nebensächliches wohl von der Hand eines Gehilfen gemalt sei. Aber für den Meister sprechen noch, neben den starken Reminiszenzen an viel frühere Werke auf dem Hintergrunde des Mittelbildes, die drei Doppelrundfenster auf dem Bilde der h. Elisabeth. Ein ganz verwandtes Fenster mit demselben Spitzbogengitterwerk wie bei den beiden gleichen Fenstern des Elisabethbildes begegnet uns auf einer Zeichnung des Todes Mariä, die bedeutend früher sein muß als der Sebastiansaltar [1]). Das gleiche Renaissancekapitell wie auf dieser Zeichnung sehen wir bei dem dritten Fenster des Elisabethbildes in der dunklen, zinnengekrönten Mauer. Die Formen

[1]) Bei Eduard His, Hans Holbeins des Älteren Feder- und Silberstiftzeichnungen usw. (in Lichtdruck ausgeführt von W. Biede. Nürnberg. Ohne Jahr). Tafel 57.

sind nur leicht angedeutet, aber klar genug zu erkennen. Wir haben hier offenbar eine eigenhändige Verwertung von Studien Holbeins zu Renaissanceformen in einem ausgeführten Bilde vor uns. Der Nachweis für den Hintergrund der Verkündigung läßt sich leichter in der später folgenden Behandlung der Renaissanceformen führen.

Könnte man glauben, daß der Meister der Werkstatt sich mit der Malerei des Hintergrundes begnügt habe und an dem Besten der inneren Flügelbilder, den beiden großen Figuren, unbeteiligt sei? Das ist schwer anzunehmen. Das Bedenken, ihm die Gestalten der hh. Barbara und Elisabeth zuzuschreiben, gründet sich zum Teil auf die Aufmachung der Bilder, ihre organische Fassung in die Renaissancerahmen. Läßt man einmal ganz die Umrahmung außer Acht, um unbefangener die Figuren allein betrachten zu können, so wird es leichter sein, sie an die künstlerische Entwicklung Hans Holbeins des Älteren anzufügen. Einzelheiten in den Formen und in der Technik haben bereits ihre Parallelen im Mittelbilde und in früheren Werken. Man vergleiche beispielsweise die linke Hand der h. Barbara mit der ähnlich gekrümmten des h. Sebastian und mit der zeigenden Linken eines Zuschauers vom Martyrium der h. Katharina (1512, Museum zu Augsburg); hier wie auch sonst noch sehr häufig sehen wir eine runde, weiche Hand mit auffallend kurzem Daumen und der gleichen farbigen Modellierung: im stärksten Schatten ein bestimmtes Braun, nach der hellsten Stelle hin in das Rosa der Fleischfarbe übergehend und dieses zur Grenze hin wieder allmählich durch jenes Braun leicht abgetönt. In der Art, wie ein schwerer Gewandstoff auf den beiden Flügeln in Form und Farbe gegeben ist, erscheint lange vor der Zeit des Mittelbildes auf der Paulusbasilika (etwa 1504, Galerie zu Augsburg) der Chormantel des rechts knienden Bischofs und noch früher der Mantel Jesses auf der Darstellung des Stammbaums Jesses vom Passionsaltar im Frankfurter städtischen historischen Museum (1501). Die Holbein eigene Art der Fältelung des Leinens sehen wir schon bei einer Frau auf dem Schwarzepitaph (1508, jetzt im Augsburger Maximilians-Museum) und mit der gleichen Verzierung wie bei den beiden heiligen Frauen der Flügelbilder beim knienden Armbrustschützen des Mittelbildes des Sebastiansaltars. Der Beachtung dürfte auch die völlig gleiche Behandlung des braunen, schwarzgefleckten Pelzes der h. Elisabeth und desjenigen eines Zuschauers rechts auf dem Mittelbilde, besonders seiner sorgfältiger ausgeführten Mütze, wert sein, nicht nur wegen der leicht in die Augen fallenden Ähnlichkeit, sondern wegen der äußersten Gleichheit in der Malerei des Einzelnen, z. B. der schwarzen Flecken. Ein Vergleich mit anderen Malern zeigt, wie jeder zur Wiedergabe der Details eines Pelzes seine ganz eigene Art hat, die kein Schüler und Gehilfe so genau nachahmt, als der Meister selbst sie, wie seine Handschrift, wiederholt.

Für die Farbe und die Beobachtung des sich entwickelnden Farbengeschmacks des älteren Holbein sind vor allem von Bedeutung die Frankfurter Passion, die Paulusbasilika und das Schwarzepitaph. Auf der Paulusbasilika beachte man das bereits erwähnte Gewand des knienden Bischofs. Beim Schwarzepitaph kann die Vereinigung des warmen, von der früheren blaugrünen Schattierung freien Weiß mit dem dominierenden leuchtenden Zinnoberrot, überhaupt die gefällige koloristische Fassung des ganzen Bildes überraschen. Die ornamentierte, lichtgelbe Kleidung des knienden Spötters auf dem oberen Teile des Mittelstückes der Paulusbasilika und die Mitra des zweiten Bischofs auf dem Bilde des St. Ulrichswunders vom Katharinenaltar mit zartblauem Ornament auf lichtem Gelb weisen direkt hin auf die Gewänder der Verkündigung des Sebastiansaltars. Die Tafeln des Katharinenaltars würden uns durch ihre Farbe über Holbein zweifellos mehr sagen können, wenn eine neue Restauration sie, wie zur Zeit Hans Burgkmairs Johannes auf Pathmos in der Alten Pinakothek, von ihrer Verdunkelung befreite. Doch auch jetzt bemerkt man, wie in der Kleidung eines Schergen rechts auf der Kreuzigung Petri das frühere grelle, giftige Blau mit einem Stich ins Grün verlassen ist. Schon bei dieser Beobachtung wundert man sich vielleicht nicht mehr so sehr über das prächtige Blau des Gewandes der h. Barbara vom Sebastiansaltar, noch viel weniger aber, wenn man das reine, zarte Blau wahrnimmt, welches in Verbindung mit reinem Weiß in der Kleidung eines auf allen sieben erhaltenen Tafeln der Frankfurter Passion vorkommenden Schergen, einmal sogar in verschiedenen Abtönungen, gegeben ist.

Betrachten wir die Gestalten der hh. Elisabeth und Barbara in ihrer edlen, renaissancemäßigen und für Holbein, wie es scheint, ganz neuen Auffassung, so können wir bei einem aufmerksamen Vergleich mit seinen bisherigen Werken nicht an dem Geständnis vorbei, daß auch sie ihm zur Zeit des Sebastiansaltars nicht unmöglich sein konnten. Dies mit einem Blick auf den Kaisheimer Altar (1502) zu bestreiten, geht nicht an. Zwischen beiden Werken liegt ein Zeitraum von 13 Jahren mit einer Reihe von deutlich fortschreitenden Werken. Etwa seit dem Schwarzepitaph kann man eine Lockerung innerhalb des Bildes, in der Gruppierung, eine bessere Raumbildung und eine plastischere Durchbildung der mehr voneinander losgelösten Figuren, eine allmähliche Entfernung von der gotischen Auffassung konstatieren, diese verschiedenen Momente freilich nicht immer gemeinsam in jedem Bilde; Rückfälle in frühere Schwächen sind nicht ausgeschlossen, selbst nicht beim Martyrium des h. Sebastian. Wenn man nun dieses Bild einmal Hans Holbein dem Älteren läßt, so wird man auch hinsichtlich der hh. Barbara und Elisabeth mit ihm rechnen müssen, da sie in der Auffassung von den männlichen Figuren des Mittelbildes nicht

eben weit entfernt sind. Diese schießenden Männer und der Armbrustspanner im Vordergrunde bedeuten beispielsweise gegenüber dem Kaisheimer Altar einen enormen Fortschritt; doch schließen sie sich an Figuren der dem Sebastiansaltar zunächst vorausgegangenen Bilder sehr leicht an. Die Köpfe der beiden hh. Frauen sind echte Typen des alten Holbein. Bei einem Blick auf den Tempelgang Mariä des Kaisheimer Altars ist eine Verwandtschaft zwischen der links stehenden Frau in grünem Kleide mit der h. Barbara nicht zu verkennen, eine Ähnlichkeit nicht nur im Gesicht, sondern auch in der ganzen Figur, in ihrer Haltung und sozusagen der Stimmung, die in ihr liegt. Der Kopf der h. Elisabeth zeigt eine ausgesprochene Verwandtschaft mit Köpfen auf früheren Bildern.

Noch ein Umstand mag bei der Betrachtung der hh. Barbara und Elisabeth auffallen, daß sie nämlich, im Gegensatze zu früheren Bildern Holbeins, als Heilige und Hauptpersonen das Zeitkostüm tragen. Beim Kaisheimer Altar gibt Holbein unter den weiblichen Figuren nur Nebenpersonen, eigentlich nur Zuschauerinnen, die gewiß Porträts sind, nicht aber heiligen Frauen das Kostüm der Zeit. Schon in der Paulusbasilika beginnt der Bruch mit dieser anscheinenden Regel. Hier bemerken wir bei der schönen Rückenfigur der h. Thekla die Neigung Holbeins zu der Neuerung, und noch früher als hier offenbart sich sein Auge für weibliche Schönheit und die Neigung zu ihrer Darstellung in der Gruppe der drei Frauen vom Tempelgang des Kaisheimer Altars, vielleicht auch schon in der Figur eines Mädchens in ländlicher Kleidung in der Geburt Mariä vom noch früheren Weingartner Altar (1493, Dom zu Augsburg). Wenn wir nun in den Werken Holbeins diese Neigung immer wieder konstatieren, so können uns die beiden in jeder Beziehung prächtigen Frauengestalten des Sebastiansaltars, in denen der Meister offenbar sein Ideal gegeben hat, nicht überraschen. Zögern wir aber, sie ihm zuzusprechen, so sind wir zu der zweifelhafteren Annahme gezwungen, es habe ein anderer, Jüngerer aus seinem Streben und seiner künstlerischen Entwicklung, die doch klar uns vor Augen liegen, die Summe gezogen, und das zu Lebzeiten des Meisters, in seinem Hauptwerke bis zu jener Zeit, während doch nichts mehr uns hindert, die Möglichkeit für den Meister der Werkstatt zuzugestehen.

Auch an den beiden Figuren der äußeren Darstellung, der Maria und dem Engel der Verkündigung, fällt nichts auf, was nicht vom älteren Holbein sein könnte, nicht die Zeichnung der ganzen Figuren noch ihrer Details — man beachte z. B. Hände und Haar des Engels, die wieder für Holbein charakteristisch sind —, nicht ihre Typen, auch nicht das Kolorit, wie schon oben ausgeführt wurde.

Kommen wir jetzt zu den Renaissanceformen, welche uns auf dem Sebastiansaltar in einer Art entgegentreten, die allerdings im Hin-

blick auf frühere Werke Hans Holbeins des Älteren sowohl hinsichtlich der Bildung als auch der Verwertung der neuen Formen überraschen kann.

Ohne jedes Bedenken kann man als Holbeins Werk das Renaissanceportal der hinteren Abschlußwand auf der Darstellung der Verkündigung hinnehmen. Die einfachen Kapitelle tragen als Zierat die für den Meister charakteristische Rosette, die wir schon an fünf Renaissancekapitellen auf dem Bilde des St. Ulrichswunders vom Katharinenaltar antreffen. Diese Kapitelle wie auch dasjenige von der oben erwähnten Zeichnung des Todes Mariä sind sogar schon weniger primitiv als die von der Verkündigung. Die Einfügung des Renaissanceportals in die hintere Wand entspricht auch ganz zwei zusammengehörigen Zeichnungen mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige [2]), die, nach den Figuren zu schließen, schon geraume Zeit vor dem Sebastiansaltar entstanden sind. Neben den primitiven Renaissanceformen gibt die letztere Zeichnung auf einer Steinbank noch rein gotisches Maßwerk.

Die drei erwähnten Zeichnungen, von denen die mit dem Tode Mariä auf einer kleinen Tafel das Datum 1508 (die 8 ist nicht ganz deutlich, wohl aber die 0) trägt, bezeugen im Verein mit den dem Sebastiansaltar vorausgegangenen Gemälden, daß Holbein sich schon eine Reihe von Jahren mit Renaissanceformen beschäftigt hat. Unter seinen Gemälden kennen wir als das früheste mit Ornamenten, die den Übergang von den gotischen zu den Renaissanceformen anzeigen, die Altarflügel im Rudolfinum zu Prag, als deren Entstehungszeit 1508—1510 gilt, so daß sie ziemlich gleichzeitig mit der Zeichnung des Todes Mariä sind. Die neuen, auch hier noch mit gotischen vereinigten Formen sind sehr primitiv und wenig verstanden. Aber das nächste Werk mit Renaissancemotiven, der Katharinenaltar, zeigt eine Weiterentwicklung wenigstens in der B i l d u n g der Formen. Besondere Beachtung verdienen auf dem Bilde des St. Ulrichswunders die fünf Renaissancesäulen aus buntem Marmor, der bei Holbein immer wiederkehrt, mit ihren vergoldeten Kapitellen. Hier erkennen wir, mit welcher Liebe der Meister zu dem Neuen greift, aber auch mit welcher Naivität, da die Säulen keinerlei architektonische Funktion auszuüben haben, sondern einfach als Zierat in den Raum gestellt sind und lediglich ihre goldenen Kapitelle, zwei von ihnen noch im Verhältnis sehr kleine Putten tragen. Im besten Falle könnte man annehmen, daß die Säulen, nach der Umrißlinie des oberen ornamentalen Abschlusses sich richtend, der Teilung und Gruppierung im Bilde dienen sollen. Auch die Art, wie Holbein das Ornament auf die Tafeln des Katharinenaltars flach auflegt und noch nicht versteht, mit ihm die Darstellungen sinnvoll zu umrahmen, zeigt, wie wenig er damals noch mit

---

[2]) His, a. a. O., Tafel 19 u. 20

dem Neuen anzufangen wußte. Eine gewisse Bedenklichkeit mag daher bei der Betrachtung des Sebastiansaltars, wo das Verständnis für die Renaissanceformen und vor allem die Art, wie diese jetzt die Bilder einrahmen, so viel besser ist, in Anbetracht früherer Werke begreiflich sein. Doch dieser Fortschritt ist erklärbar. Denn ein Zeitraum von etwa drei Jahren, der zwischen Katharinenaltar und Sebastiansaltar liegt, kann für einen Künstler, dessen eifriges Streben sich in seinen Werken so deutlich offenbart, genügen, um auch zum Ornament des Sebastiansaltars fortzuschreiten.

Prüfen wir die Einzelheiten dieses Ornaments und vergleichen wir mit Früherem, so ist der gleiche Ursprung leicht zu erkennen. Die stilisierten Pflanzen- und Blattformen des Sebastiansaltars sind im Prinzip dieselben wie die des Katharinenaltars. Hier sind sie in Gold ausgeführt und, ihrer Verwendung entsprechend, nur ganz leicht modelliert; dort stellen sie Steinskulpturen dar und sind folglich plastischer und in Steinfarbe gegeben. Beziehungen zwischen den Fratzen auf dem Sebastiansaltar, denen vom Ornament des Katharinenaltars und den Physiognomien verschiedener, unsympathisch sein sollender Figuren, wie etwa des Scharfrichters vom Martyrium der h. Katharina und des Armbrustspanners vom Martyrium des h. Sebastian, sind unverkennbar. Die Ornament f o r m e n des Sebastiansaltars sind also, als eine Weiterentwicklung aus Früherem, für Hans Holbein den Älteren sehr wohl denkbar.

Doch die neue, sinnreiche Verwertung dieser Formen! Vergessen wir zunächst nicht die Zeit, in der wir stehen, die Beziehungen Augsburgs zu Italien, die anderen Künstler, die sich damals in Augsburg eifrig mit den neuen Formen beschäftigten, wie Hans Burgkmair und Hans Daucher, von denen jedenfalls der letztere mit seinen Reliefs der h. Familie, deren Wiener Exemplar mit 1515 datiert ist, Holbein in dem Neuen weit voraus war. Berücksichtigen wir dann, wie Holbein bis zum Sebastiansmartyrium in allmählicher Entwicklung sich einen geschulten Blick für das Dreidimensionale der Darstellung erworben hat, so mag er auch wohl zu jener Zeit imstande gewesen sein, die räumliche Wirkung durch die wohlerwogene Art, wie die Flügelbilder in ihren Rahmen gestellt sind, und die Wirkung der beiden Frauenfiguren für den Beschauer in bewußter Absicht zu erhöhen. Es wäre damit das gesteigerte Verständnis für die Verwendung der Renaissanceformen nur eine folgerichtige Begleiterscheinung der neuen Auffassung der menschlichen Figur, des Körperlichen überhaupt, seiner Darstellung im Raume und seiner Verwertung zur Raumbildung.

Man mag an den inneren Flügelbildern aussetzen, daß der Rahmen selbst nicht recht gelungen sei, da der Maler oben zu wenig und unten zu viel Raum für die betreffenden Teile der Umrahmung vorgesehen habe, wodurch der Sturz der Portale in gleiche Fläche mit dem vorspringenden

Fußbodensockel zu liegen komme, und daß er durch dieses Vorspringenlassen die Absicht einer eigentlichen Umrahmung verleugne. Holbein hat hier jedenfalls zweierlei gewollt, die wirkungsvolle Umrahmung und die Vorwärtsbewegung der hh. Frauen durch das Portal. Wenn dadurch die beiden Figuren auch aus dem Rahmen herausschreiten, so beweist das weniger, daß Holbein die Funktion des Rahmens nicht recht verstanden habe, als vielmehr, daß er sich nicht zu fest an irgendein Gesetz binden wollte. Am Rahmen der Verkündigung kann man jene Ausstellung nicht machen, wenn man nicht gar zu streng sein will, durch den Hinweis nämlich, daß ein Flügel des Engels und die den h. Geist symbolisierende Taube die zwischen die Rahmen gehängten Girlanden überschneiden. Auch die Teilung der Darstellung durch die Rahmensäulen und damit die Durchschneidung des Gewandes Mariä ist wohl mit Bewußtsein und Absicht geschehen, vielleicht um den scharfen Schnitt der Teilungslinie, die sonst mitten durch die einheitliche Darstellung gehen würde, zu vermeiden. Holbeins Einfall wäre dann ohne Frage nicht weniger glücklich als der Grünewalds, der auf der Kreuzigung des Isenheimer Altars die Teilungslinie am Kreuzesstamm entlang führt. Naiv erscheint noch beim Verkündigungsbild Holbeins die Einschiebung der hohen Balustrade. Denn einen praktischen Zweck hat sie nicht, im Gegenteil sperrt sie den Weg zum Ausgang vollständig ab. Sie scheint ihr Dasein der Neigung des Meisters zu verdanken, möglichst viel vom Neuen, diesmal eine vollständige Balustrade anstatt vereinzelter Säulen aufs Bild zu bringen, und damit führt uns die Verkündigung zurück zum Ulrichswunder des Katharinenaltars, wo wir die gleiche Absicht zu beobachten glaubten [3]. Die Balustrade könnte lediglich noch den Zweck haben, leere Flächen des Bildes auszufüllen; aber wenigstens auf der rechten Seite wäre dann zuviel geschehen. Hier beweist wohl das zweifache Vorspringen der Balustrade, daß es sich für den Maler um die Lösung eines für ihn neuen, perspektivischen Problems und seine Vorführung handelte, und daß somit dieses Architekturstück nicht ohne Selbstzweck ins Bild aufgenommen worden ist.

In den Gemälden Hans Holbeins des Älteren gehen, wie ich auszuführen versuchte, verschiedene Entwicklungsmomente nebeneinander her. Die Entwicklung erstreckt sich auf das Figürliche (Typen, Einzelformen, Bewegung und Körperlichkeit), auf die Raumbildung, auf das Ornament und auf die Farbe. Leichter als das hier Vorgelegte wird seine Nachprüfung

3) In der Sammlung Julius Böhler in München befindet sich ein reizendes, wohl wenig bekanntes Madonnenbild, in welches hinter dem Thron der Madonna zwei ähnliche Balustraden wie Kulissen hintereinander aufgestellt sind. Neben diesem Umstande sprechen noch eine Reihe anderer Gründe für die Autorschaft des älteren Holbein. Zum mindesten ist nichts im Bilde, was nicht von ihm sein könnte.

an den Originalen davon überzeugen, daß jene Entwicklung konsequent zur Renaissance des Sebastiansaltars hinführt, daß der ganze Altar in der Erfindung, in allem Wesentlichen und künstlerisch Bedeutenden das Werk eines einzigen Geistes ist, des Meisters der Werkstatt, aus der es hervorging, Hans Holbeins des Älteren.

Mit dem Gegebenen hätte ich wohl meine Ausführungen schließen können, da sie, wie ich glaube, zur Beweisführung genügen. Daher habe ich auch den Namen Hans Holbeins des Jüngeren vermieden, den man aber gewiß vermißt hat, weil manche ihn für den Meister der Flügelbilder halten. Ein Vergleich jedoch mit einigen sicheren Arbeiten von ihm aus ungefähr der gleichen Zeit spricht durchaus gegen diese Annahme. Das kleine Madonnenbild von 1514 in einem von Putten belebten Renaissancerahmen (Museum zu Basel) ist wenig sorgfältig ausgeführt. Das ließe sich ja aus dem Umstande, daß der junge Holbein das kleine Bild, wie man annimmt, auf der Reise nach Basel gemalt hat, erklären. Jedoch der farbige Vortrag, die Formen, die Typen sind zu verschieden von dem, was die Flügel des Sebastiansaltars in Übereinstimmung mit dem Mittelbilde zeigen, als daß man an einen gleichen Autor denken könnte, ganz abgesehen von der Schwierigkeit, die darin liegt, daß der Sebastiansaltar nach hinreichend sicherer Annahme erst 1515 fertig wurde, zu einer Zeit also, da der junge Holbein nicht mehr in der väterlichen Werkstatt tätig war. Nimmt man zum Vergleich noch die Bildnisse des Baseler Bürgermeisters Meyer und seiner Gattin von 1516 (Museum zu Basel) mit der zwar sorgfältigeren Ausführung, aber einer Behandlung der Farbe, die sehr von der des Sebastiansaltars abweicht, mit der unruhigen Linienführung, die dem Sohne im Gegensatz zum Vater eigen ist, dazu noch die beiden Altarbilder im Münster zu Freiburg und die Kreuztragung im Museum zu Karlsruhe, so ist es schwer, zu begreifen, wie eine so starke Wandlung, die von den Flügeln des Sebastiansaltars zu den angeführten Bildern vor sich gegangen sein müßte, sozusagen von heute auf morgen eingetreten sein könnte.

Ein Vergleich also mit den frühen Bildern Hans Holbeins des Jüngeren wird, bei Berücksichtigung der im vorliegenden Aufsatze behandelten Entwicklungsmomente im Werke des Vaters, die Überzeugung noch stärken, daß nicht der Sohn, sondern nur der Vater als Maler der Flügelbilder des Sebastiansaltars in Betracht kommen kann.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Karl Woermann. Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Dritter Band: Die Kunst der christlichen Völker vom 16. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Mit 328 Abb. im Text, 12 Tafeln in Farbendruck und 46 Tafeln in Tonätzung. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1911.

Nach fünfzehn Jahren hat das Werk, dessen zweiter Band im Repertorium 1906 S. 32 angezeigt wurde, seinen Abschluß gefunden. Das sehr ausführliche Schriftenverzeichnis zeigt, welch ungeheure Arbeit dabei zu bewältigen war. Bewundernswert ist, wie trotz des knappen Raumes jedes besprochene Werk, wenn auch nur mit einem Worte, näher bezeichnet und jede Frage, die etwa noch schwebt, in besonnener Weise beantwortet wird. Und gerade der Teil der gewaltigen Aufgabe, welcher als der schwierigste erscheinen konnte, die Behandlung der Kunst des 19. Jahrhunderts, ist mit dem größten Glück durchgeführt worden. Die drei Hauptmeister der italienischen Renaissance auf 30 Seiten und die ganze französische Kunst des 19. Jahrhunderts auf ebenso geringem Raume geschildert zu haben, muß als eine außerordentliche Leistung anerkannt werden, wie denn überhaupt die Abschätzung der Bedeutung, die jedem einzelnen Künstler innerhalb der allgemeinen Entwicklung beizumessen ist, kaum zu Einspruch Anlaß bieten dürfte. Dabei ist die Kunst aller Völker Europas mit der gleichen Gewissenhaftigkeit behandelt worden.

In bezug auf die Anordnung des Stoffes, eine Hauptfrage bei jeder allgemeinen Kunstgeschichte, muß freilich dem zweiten Bande vor diesem dritten der Vorrang eingeräumt werden. Denn wenn auch zufällig das 15. Jahrhundert noch, sowohl in Italien wie in den Niederlanden, sich mit einem künstlerischen Abschnitte, dem der naturgemäßen Formgebung, gedeckt hatte, so daß mit der Zeit um 1500 überall nach dem Vorgang Italiens die freie malerische Darstellung sich entwickeln konnte, ist daraus noch kein Grund abzuleiten, auch weiterhin die Einteilung nach Jahrhunderten beizubehalten. Die Religionskriege von etwa 1570 ab, die Vorherrschaft Hol-

lands von 1620 ab, die Wiederherstellung des Absolutismus von 1660 ab, der kurze Allmachtsrausch von 1720 bis 1760, die industrielle Entwicklung bis 1820, die Reaktion bis 1870 und endlich der technische Aufschwung bis 1900 bilden so viel Abschnitte, die nicht durch die Einhaltung einer Jahrhundertgrenze auseinandergerissen werden dürfen.

Man kann wohl für einzelne Länder die Zeitgrenze etwas länger oder kürzer nehmen, aber für die Hauptabschnitte muß immer das Land voranstehen, welches die Führung hat, und die übrigen haben sich in der Reihenfolge anzuschließen, wie sie in die Bewegung eingreifen. So herrschen in der Zeit der Religionskriege noch Italien und Spanien vor, denen die Niederlande sich unmittelbar anschließen; seit 1620 aber rückt Holland an die erste Stelle, und seit 1660 Frankreich. Von 1760 an ist dann die Reihe an England, bis es um 1820 wieder von Frankreich in der Führung abgelöst wird. Werden die Abschnitte kürzer gefaßt, so ergibt sich wohl auch Veranlassung, in einem jeden von ihnen die Bewegung auf den Gebieten der Baukunst, der Bildhauerei und der Malerei, nach Ländern gegliedert, zusammenzufassen, wodurch die Darstellung an Ruhe gewinnen dürfte. Dann wäre auch, entsprechend der immer stärker werdenden Bedeutung der Innenausstattung, das Kunstgewerbe (das auf S. 519 etwas absichtlich ausgeschieden wird) wohl in höherem Maße berücksichtigt worden, und zwar als Anhang zu der Baukunst.

Wenn der Verf. in einer seiner dankenswerten, das Gerüst des Werkes bildenden Zusammenfassungen, in dem Rückblick am Schlusse des Ganzen, das Wesen des neuen, von der Hochrenaissance gefundenen Stils in der »Rückkehr zur Antike« erblickt und für die Zukunft das Heil von der »Umkehr zur Natur« erwartet, so möchten wir den natürlichen Gegensatz zwischen diesen beiden Richtungen, die sich durch die vier letztvergangenen Jahrhunderte hindurch gegenseitig befehdet haben, weniger auf die Nachahmung des Alten einerseits und die Schaffung neuer Formen andererseits als auf die Gefahren jeder Manier, auch der besten, und auf die Notwendigkeit begründen, diesen Gefahren stets durch Zuführung frischen Lebens entgenzuwirken. Daß es sich, auch bei der größten Naturtreue, immer um das Festhalten an dem »wirklichen echten, aus der Natur der Aufgabe und des Materials entspringenden Stil« wird handeln müssen, darin sind wir übrigens mit dem Verf. völlig einig. *W. v. Seidlitz.*

Skulptur.

J. B. Supino. La scultura in Bologna nel sec. XV. Ricerche e Studj. Bologna, Nicola Zanichelli, 1910. 222 S. u. 31 Tafeln.

Supino hat sich um die Geschichte der italienischen Kunst, namentlich der Periode, die der klassischen voraufging, als Forscher vielfach verdient gemacht; erst in Pisa, später in Florenz hat er aus den Archiven und Monumenten wertvolles Material geschöpft und erschlossen. Seit wenigen Jahren als Professor der Kunstgeschichte in Bologna tätig, hat er auch hier sofort seine Pionierarbeit begonnen; und nachdem 1909 ein Band »L'Architettura sacra in Bologna nei secoli XIII e XIV« von ihm veröffentlicht worden ist, läßt er nur ein Jahr später Forschungen zur Skulptur im Quattrocento folgen.

Bologna hat keine eigene Bildhauerschule hervorgebracht. Das Klima, das Material, in dem die Gebäude aufgeführt wurden, waren der Plastik in Stein und Marmor nicht günstig; der anderwärts regsame Wetteifer großer Familien fehlte hier; heftige innere Zwistigkeiten lenkten das Interesse von der Kunst ab.

Der große Bau der Hauptkirche hat das Zusammenströmen von Künstlerscharen in Bologna zur Folge. Was Supino im folgenden mitteilt, steht wesentlich im Zusammenhang mit San Petronio; dem Archiv dieser Kirche sind die Urkunden, die er publiziert, größtenteils entnommen. Da die Biographie einer Reihe bekannter Meister hindurch teilweise modifiziert wird, mag der Inhalt der einzelnen Kapitel flüchtig skizziert sein.

Die Tätigkeit des Fiesolaner Meisters Andrea di Guido ist, soweit wir sie kennen (1394—1427), ganz der Stadt Bologna zugute gekommen. Von ihm rühren die beiden Monumente der Familie da Saliceto — jetzt im Museo Civico — her. Die Angaben in Thieme-Beckers Künstlerlexikon (I, S. 456) sind danach zu erweitern.

Im zweiten Abschnitt (S. 27 ff.) bekämpft Verf. die von Venturi aufgestellte Ansicht, daß das vor San Francesco befindliche Monument des Pietro Canetoli und die Prophetenfiguren unter den ersten der großen Fenster von San Petronio von einem und demselben Künstler herrühren. Das Todesdatum des berühmten Juristen ist nicht, wie behauptet, 1403, sondern 1382, und bald danach sei das Grabmal entstanden; der Bau einiger der Kapellen, an deren Außenseite sich jene Propheten befinden, fällt dagegen erst in die Jahre 1419—1438, und so läßt sich jener Zusammenhang, den man zwischen diesen Werken gefunden hatte, nicht aufrecht erhalten.

Der Hauptabschnitt des Buches — Text wie Dokumente — ist billig Jacopo della Quercia gewidmet. Waren hier zwar alle wesentlichen Momente von der früheren Forschung festgelegt, so ist doch für die feineren Einzelheiten vieles, namentlich aus den Rechnungsbüchern des Archivs von San Petronio, von Supino hinzugetan. Die Zahl der auf Jacopo bezüglichen Dokumente, die zum Abdruck kommen, ist siebzig; interessant sind namentlich die Reiseabrechnungen, wenn sich der Meister nach Norditalien begab,

um dort Marmor (den roten und weißen Veroneser oder den istrischen) anzukaufen. Das Voranschreiten der Arbeit läßt sich fast genau Jahr für Jahr verfolgen. Neben dem Meister erscheint eine Reihe von Gehilfen tätig, unter denen der Sieneser Cino di Bartolo am meisten hervortritt.

Während der wiederholt in Bologna sonst nachweisbare Niccolo di Piero Lamberti vielleicht nicht für San Petronio gearbeitet hat, finden wir die Tätigkeit mehrerer anderer bekannter Bildhauer für das grandiose Bauwerk bezeugt: so besonders des Pagno di Lapo und des Francesco di Simone. Ersterer war 1453 nach Bologna übergesiedelt; sechs Jahre später erscheint sein Name zuerst in den Büchern von San Petronio, und schon 1461 wird Francesco di Simone für die Arbeiten an den großen Fenstern tätig genannt, fast zwanzig Jahre früher, als man dies bisher hatte annehmen können.

Hier erhebt sich nun die interessante Frage, in welcher Weise die Figuren von Aposteln, Propheten, Sibyllen und Heiligen, die an der Außenseite unterhalb der Fenster zu sehen sind, sich an die verschiedenen Meister verteilen lassen: eine Frage, deren Beantwortung um so schwieriger ist, als neben den Genannten noch mehrere andere Bildhauer und Steinmetzen den Dokumenten zufolge hier mitarbeiten, von denen wir uns gar keine Vorstellung zu machen imstande sind. Bei Pagno di Lapo hebt Supino hervor, daß er nie, wie andere, als »sculptor figurarum« in den Dokumenten erscheint; und wie solle man seine Hand erkennen? Da möchte ich doch auf den einen Propheten des neunten und die Sibylle des zehnten Fensters (auf Tafel XXVI) hinweisen — stilistisch gehört dazu wohl sicher auch die Sibylle des neunten Fensters —, von denen jener ebenso auffällig an Donatellos, wie diese an Michelozzos Art erinnert, so daß man geneigt sein muß, den Urheber dieser Figuren unter den Florentinern und in der Umgebung jener beiden zu suchen. Der Name des Pagno di Lapo würde also trefflich für diese Figuren passen. In mehreren Gestalten des siebenten, neunten und zehnten Fensters erkennt Supino Francesco di Simones Hand, und ganz gewiß gehört ihm auch der Prophet des elften Fensters (T. XXIV rechts unten). Diese Werke, die wir als die frühesten Arbeiten des Fiesolaner Bildhauers anzusehen haben, lehren ihn uns in der Epoche kennen, bevor er unter den Einfluß des Verrochio kam. Bei einer Darstellung der Verkündigung, ebenfalls im Postament, unter dem achten Fenster, denkt Supino an Domenico Rosselli, für den sich eine Zahlung aus dem Jahre 1460 findet.

1463 erscheint auch Agostino di Duccio in Bologna, doch war seine Tätigkeit nach den Dokumenten (S. 203/4) ausschließlich einem Modell für die Fassade von S. Petronio gewidmet.

Die letzten beiden Abschnitte des Buches behandeln Sperandio und Niccolò dell' Arca. Supino bekämpft hier, im Anschluß an die von Gott-

schewski vertretene Ansicht, Venturis Behauptung, daß von dem Mantuaner das Portal der Chiesa della Santa herrühre; auch er findet dort einen unter florentinischem Einfluß geschulten Meister, den wir vielleicht in dem 1479 dokumentarisch genannten Marsilio di Antonio zu suchen haben.

Niccolò dell' Arca entschwindet unseren Augen für sechs Jahre, nachdem er 1463 die berühmte Gruppe in S. Maria della Vita geschaffen hatte. Aber in der Zwischenzeit hat er nachweislich zwei Ateliers in Bologna innegehabt, die der Fabbriceria von San Petronio gehörten: doch erscheint sein Name unter den Meistern, die für den Skulpturenschmuck der Fenster arbeiteten, nicht. Ich halte es für möglich, den Propheten und die Nonne des siebenten Fensters (T. XXV) mit ihm in Beziehung zu bringen. In dem späteren Stil des Niccolò, wie ihn die Figuren der Arca zeigen, erkennt Supino deutliche Elemente seiner dalmatinischen Herkunft und Erziehung. Erst als geformter Meister, wenn auch noch in jungen Jahren, sei er nach Bologna gekommen.

Die kurze Angabe des Inhalts wird genügen, um von der wertvollen Bereicherung unserer Kenntnisse, die Supino wieder bietet, einen Begriff zu geben. Ein Anhang von 107, teils im Wortlaut, teils in extenso mitgeteilten Urkunden bildet die bedeutsame Ergänzung seiner Ausführungen. Die äußere Ausstattung des Buches macht dem berühmten Bologneser Verlag alle Ehre. *G. Gr.*

Malerei.

Leon Preibisz. Martin van Heemskerck — Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts. Leipzig 1911, Verlag von Klinkhardt u. Biermann. (112 S. 12 Lichtdrucktafeln.)

Der Verfasser dieser Heemskerck-Monographie, die eine Hallesche Doktorarbeit ist, hat so ziemlich alles aus dem Stoff herausgeholt. Nicht nur, daß die Monumente mit erheblicher und erfolgreicher Bemühung aufgesucht sind und in übersichtlicher Ordnung erscheinen: mehr noch zu rühmen ist das ruhige und taktvolle Urteil. Der Meister wird nicht isoliert, sondern in den Zusammenhang und an den rechten Platz gestellt. Sein Schaffen, das als Äußerung einer schöpferischen Persönlichkeit schwerlich mit Nutzen betrachtet werden kann, ist als Spezialfall allgemeineren Geschehens ein ergiebiges Thema. Das Allgemeine, das den Verfasser zumeist interessiert und zu dessen Schilderung er treffende Worte findet, ist jene Mischung nationaler Eigenart und römischer Schulung, die dem holländischen und

im weiteren dem niederländischen Manierismus des 16. Jahrhunderts eigentümlich ist.

Das Biographische bot keine Schwierigkeiten, und die Monumente zu sammeln, war relativ leicht. Heemskerck hat viele seiner Arbeiten signiert und datiert. Zu dem Biographischen, das aus van Manders Bericht und einigen von v. d. Willingen und Gonnet publizierten Urkunden sich ergibt, bringt Pr. nichts Neues. In seinem Monumentenmaterial ist nicht viel Überraschendes. Ohne effektvolle Hypothesen und ohne verblüffende Funde hat die Arbeit ihren Wert in der Zuverlässigkeit aller Beobachtungen und der mit Sicherheit gehandhabten Stilanalyse.

Schwierig ist die Abgrenzung Heemskercks von seinem Meister Scorel. Die frühesten inschriftlich beglaubigten Werke des Schülers — von 1532 — stehen den Schöpfungen des Lehrers nahe, und da Heemskerck damals bereits 34 Jahre alt war, ist das Suchen nach früher entstandenen Arbeiten seiner Hand verlockend, vielleicht eine lohnende Aufgabe der Stilkritik. Pr. ist zurückhaltend und begnügt sich damit, vor der Tafel mit Adam und Eva im Haarlemer Museum die Möglichkeit zuzugeben, daß nicht Scorel, sondern Heemskerck der Autor sei. Bemerkenswert ist, daß sich dieser mit Heemskercks Kunst vertraute Beurteiler bei dem Kasseler Familienporträt, das in der Geschichte der Porträtmalerei von außerordentlicher Bedeutung ist, für Scorel entscheidet. Man hat hier geschwankt.

Nach eingehender Betrachtung der in Haarlem unter Scorels Anregung von Heemskerck geschaffenen Bilder begrenzt der Verfasser den römischen Aufenthalt (1532—1537). Außer den beiden sogenannten Skizzenbüchern in Berlin, die übrigens in Bälde publiziert werden sollen, und einem Gemälde von 1536 in der Prager Galerie Nostitz (abg. im Katalog P. Bergers, Prag 1905) besitzen wir nichts Sicheres aus Heemskercks römischen Jahren.

Der Abschnitt über die späteren, in Holland geschaffenen Bilder (1540—1574) ist um so reicher. Der Verfasser spricht von den Bildern mehr kritisierend als beschreibend und achtet besonders auf die italienischen Formenelemente. Das Zwiespältige, Unorganische dieser Produktion wird im einzelnen lehrreich aufgedeckt. Nach den Gemälden werden die Zeichnungen, die nach den Zeichnungen geschaffenen Stiche und einige Holzschnitte kurz betrachtet.

Im 3. Abschnitt wird die kunsthistorische Stellung des Meisters fixiert, das zum Teil vorher Beobachtete zu allgemeineren Ausführungen zusammengefaßt.

Die sehr sorgfältig gearbeiteten Verzeichnisse des Anhangs zählen unter 49 Nummern die Gemälde Heemskercks auf, dann die verschollenen und die dem Meister irrtümlich zugeschriebenen Bilder. Die Liste der Zeichnungen umfaßt 189 Nummern (besonders viele in Kopenhagen).

Schließlich ein Verzeichnis der Holzschnitte (hier hätte, mindestens bei den Seltenheiten, der Aufbewahrungsort der Drucke notiert werden sollen). Ein Verzeichnis der Stiche, die Heemskercks Erfindungen wiedergeben, fehlt, wahrscheinlich weil der Verfasser dem alten Buche Kerrichs nichts Wesentliches einzufügen hatte. Besonders wertvoll erscheint die Aufzählung der Zeichnungen, wenn sie auch lückenhaft ist. Es fehlt sogar eines von den wenigen publizierten Blättern (Paris école d. b. arts, vgl. Dülberg, Frühholländer in Frankreich, Taf. 26).

Nicht um zu tadeln, sondern um bei dieser Gelegenheit das Material zu vergrößern, notiere ich einige mir zufällig bekannt gewordene Gemälde Heemskercks, die der Verfasser nicht gesehen zu haben scheint.

1. Bildnispaar, Brustbild eines Mannes und einer Frau im Besitze des Herrn Otto Beit auf seinem Landgut in England (früher Sammlung Brunsvik, Auktion, Wien, Nov. 1902, Nr. 307, 308, »Scorel«).

2. Männerporträt, Kniestück eines sitzenden Mannes (»Martin Luther by Holbein«). Mit Inschrift »Laus Deo« und Wappen. In der Komposition ähnlich wie der Deichgraf in Alkmaar. London, Thom. Agnew & Sons.

3. Männerporträt, Halbfigur. Paris, Charles Sedelmeyer, abgeb. im 4. Lagerkatalog Nr. 90, »Calcar«, 1897 in Brüssel und in München ausgestellt. Die Autorschaft Heemskercks mindestens wahrscheinlich.

4. Stifterfamilie, zwei Männer und vier Frauen, zwei zusammengesetzte Altarflügel, mit Wappen. Interessante Anordnung mit rahmender Grotte. Wien, Miethke. Sehr charakteristische und vortreffliche Arbeit Heemskercks. *Friedländer.*

H. T. Kroeber. Die Einzelporträts des Sandro Botticelli. Leipzig, Klinckhardt u. Biermann, 1911. 40 S. u. XVI T.

Nach kurzen Vorbemerkungen, in denen der Zweck der Arbeit dargelegt wird, stellt Verf. eine Gruppe von Bildnissen zusammen, beschreibt und erläutert sie, welche früher Ulmann (mit Ausnahme einiger, erst später bekannt gewordener) in seinem Buch über Botticelli, dann Berenson im ersten Band seiner gesammelten Aufsätze behandelt hat (Study and criticism of Italian art, S. 60 ff.). Während jener die ganze Gruppe dem Meister selbst zuschrieb, hat dieser sie dem von ihm in die Kunstgeschichte eingeführten »Amico di Sandro« vindiziert, den man am ehesten den »Meister der Chantilly-Predelle« nennen sollte.

Vorliegende Schrift setzt sich zum Ziel, nicht nur alle diese Bildnisse für Botticelli zu retten, sondern auch ihre Reihenfolge schlüssig zu erweisen.

Als Hilfsmittel bedient sich Verf. aber nicht der Argumente, die die Stilkritik meist verwendet (Fortschritt in der Zeichnung, Abwandlung des Kolorits), als vielmehr der darin zutagetretenden Kompositionsprinzipien. Er sucht durch den Nachweis »des konsequenten Anschlusses der Bildnisse an bestimmte Etappen in der Entwicklung des Meisters« ihre Echtheit darzutun.

Nun haben die meisten dieser Bildnisse einiges gemeinsam: die Anordnung der Figur im Bildraum (meist sind es dicht unter den Schultern abgeschnittene Halbfiguren) und darin, daß sie gegen den Rahmen eines Fensters oder einer Tür gezeigt wird. Als Vorbild habe dem Meister dabei die Uffizienmadonna des Filippo Lippi — die aus dessen Spätzeit stammt — gedient. Je freier der Meister das Raumproblem behandelt, je komplizierter die Aufgabe wird, die er sich stellt — so besonders in der Caterina Sforza in Altenburg, der sog. Esmeralda Bandinelli der ehemaligen Sammlung Jonides in Brighton und dem eindrucksvollen Männerporträt des Museo Filangieri in Neapel, dessen stolze Züge an Minos Büste des Piero de Medici erinnern —, einer um so späteren Epoche müssen wir die Bildnisse zuschreiben. Endlich wird »die Enge gesprengt, das Weite gesucht«: bei dem »Medailleur« in den Uffizien (ich halte es nach der Tracht des Dargestellten lieber mit dem Cicerone, als mit Müntz, der hier Piero de' Medici erblickte) stellt der Maler die Figur gegen die offene Landschaft; und das Porträt, das aus der Galerie Leuchtenberg nach Berlin gelangte — jetzt bei Eduard Simon — ist »gegen den völlig freien Luftraum« gesetzt.

Zur Datierung kann man das Bildnis des Giuliano de' Medici in Bergamo benutzen, nach der Totenmaske gemalt, folglich von 1478, ferner das Cat. Sforza-Bild in Altenburg von 1481. Mit dem Leuchtenberg-Porträt stehen wir am Übergang zum Cinquecento.

Sehe ich von einzelnen Argumenten ab, die man hier und da vorzubringen geneigt ist, so scheint mir der starke Schematismus, nach dem sich die Entwicklung des Künstlers vollzogen haben soll, zu konstruiert, um Überzeugungskraft zu besitzen. Er führt dahin, daß die beiden stilistisch, nach Auffassung und Behandlung der Form sich am nächsten stehenden Bildnisse im Louvre und bei Ed. Simon am weitesten auseinandergerissen werden. Dieses nimmVerf. als spätestes, jenes als frühestes der Gruppe an[1]).

Aber sind die Werke überhaupt alle von der gleichen Hand? Mir kommt die Caterina Sforza — freilich ein recht schlecht erhaltenes Bild — weder als Arbeit des Botticelli, noch des »Amico« vor; die Landschaft im Hintergrund paßt stilistisch absolut nicht zu Sandros Manier: weder für

---

[1]) Die Angabe S. 35, die ursprünglichen Maße betreffend, scheint nicht ganz richtig. In dem Werk über die Leuchtenberg-Galerie sind die Maße als 1' 7'' zu 1' 2'' angegeben.

die Baumbehandlung, noch die Bergformen finden sich bei ihm Analogien. Und wie lassen sich die Verschiedenheiten der Formauffassung zwischen diesem Porträt und der »Bella Simonetta« im Pal. Pitti übersehen?

Dankenswert bleibt die Zusammenstellung des zerstreuten Materials, in der ich nur das in Arte IX, 1908, S. 135 publizierte Bildnis des Lorenzano in der Sammlung Lazzaroni in Paris vermisse. Was aber bei der Durchsicht der Schrift — von den angeführten prinzipiellen Bedenken abgesehen — keinen günstigen Eindruck macht, ist der Umstand, daß es Verf. unterläßt, anzugeben, wo es sich bei ihm um Autopsie handelt, oder wo er auf Photographien und dem Urteil anderer seine Meinung aufbaut. Die englischen Bilder wenigstens scheint er nicht im Original zu kennen, da er sonst wohl wüßte, daß das Frauenbildnis der Misses Cohen durch Erbschaft 1907 an die National Gallery kam, und das Porträt der Esmeralda Bandinelli aus Brighton mit dem Jonides Bequest ins South Kensington Museum. Bei den Bemerkungen über das letztere Bild schließt er sich annähernd wörtlich an Ulmann an.

Einer besonders interessanten Frage, nämlich nach den dargestellten Persönlichkeiten, geht Verf. mit Absicht aus dem Wege, »um das Ergebnis des hier angewandten Erkenntnismittels von jeder fremden Beimischung freizuhalten«. Wo es sich um so viel interessante Typen handelt, alle aus Florenz und aus einer hochbedeutsamen Epoche, ist solches Sich-Bescheiden zu bedauern. Erwähnen will ich doch, daß das Porträt bei Ed. Simon nach den alten Kopien im Gang von den Uffizien zum Pitti und bei der Baronin Molinari in Como (dieses Exemplar aus der alten Porträtsammlung Giovios) den Literaten Michele Marullus, genannt Tarchianota, darstellt, der im Jahre 1500 starb. *G. Gr.*

Anton Mayer. Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Brill. — Ein Beitrag zur Geschichte der Landschaftsmalerei um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts. Leipzig, K. W. Hirsemann, 1910.

Nachdem die Kunstgeschichte der niederländischen Malerei sich eine Zeitlang mit der Blütezeit der Kunst, der holländischen und flämischen Landschaftsmalerei beschäftigt und die Anfänge dieser Kunst um die Mitte und den Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts vernachlässigt hatte, beginnt in der letzten Zeit eine regere Beschäftigung mit dieser interessanten Kunstepoche.

Auch in der italienischen Kunst hatte sich im sechzehnten Jahrhundert eine Landschaftsmalerei entwickelt; aber diese blieb rein dekorativ, ihr

Ursprung lag wie das andere dekorative Element »die Grotteske« in dem antiken Vorbilde in den Thermen Roms.

In den Niederlanden war der Drang zur Natur, das tiefe Eingehen in die Landschaft viel früher erwacht. Das dekorative Element kam garnicht in Betracht. Joachim Patinir, die Breughels, Coninxloo, Mirou sind die ersten Vertreter der neuen Landschaftsmalerei.

Künstler aus dem Norden nun, die nach Italien kamen, verbinden den freien niederländischen, naturalistischen Landschaftsstil mit dem Dekorationsprinzip der Italiener und werden zu Schöpfern der neuen dekorativen Landschaftsmalerei, die um die Jahrhundertwende vor allem in Rom in voller Blüte steht.

Ihr wichtigster Vertreter wird Paulus Brill. Vor ihm war sein Bruder Matthäus in Rom tätig. Mayer schildert dessen Leben, über das die Kenntnisse sehr spärlich sind, und gibt ein Verzeichnis seiner Werke. Sein Hauptwerk bleiben die zehn Fresken der Galleria geographica des Vatikans. An eine Mitarbeit des Matthäus in der Sala ducale, die Hymans und Wörmann annehmen auf Grund einer Notiz van Manders, glaubt Mayer nur in ganz untergeordnetem Maße. Tafelwerke kann Mayer ihm keine zuschreiben. Das Bild in Braunschweig gibt er W. Neulandt, dem Schüler Pauls, und die Bilder des Louvre Paul Brill selber.

Das Noli me tangere der Galleria Colonna in Rom hat gar keine Verwandtschaft mit den Fresken des Vatikans und ist sicher nicht von Matthäus.

Zeichnungen kennt Mayer auch keine von Matthäus, denn die Signatur der Albertinazeichnung ist falsch und das Blatt dürfte von Paul Brill sein.

Die Uffizienzeichnungen könnten nur auf Grund ihrer schlechten Qualität dem Matthäus zugeschrieben werden, ohne daß aber ein zwingender Grund dazu vorliegt.

Einen weiteren Schluß auf die recht unbedeutenden Arbeiten des Matthäus erlauben die Stiche des Hondius nach Matthäus Brill aus den Jahren 1611—13.

Weitaus bedeutender und reicher ist das Werk seines Bruders Paul.

Dieser, 1554 in Antwerpen geboren, kommt in den 70er Jahren nach Rom, das er bis zu seinem Tode nicht mehr verläßt.

Mayer teilt die Arbeit des Brill in zwei Perioden, deren zweite in dem Einflusse der Elsheimerschen Kunst auf die Arbeiten Paul Brills eine Begründung findet, wenn sich auch schon in dem zweiten Freskozyklus in Santa Cecilia in Trastevere für mein Gefühl diese neue Zeit deutlich vorbereitet hat. Die frühesten Arbeiten Paul Brills im Lateran und an der Scala Santa sind noch ganz frei von italienischem Einflusse, durchaus niederländisch in ihrem ganzen Empfinden. Um 10 Jahre später folgen die Fresken

der Santa Cecilia in Trastevere. Ein Einfluß der Caracci oder gar Tizians, wie Baldinucci behauptet, ist allerdings nicht zu konstatieren, sondern Italien selbst hat in ihm eine Stilwandlung hervorgerufen, die dann durch Elsheimers Einfluß klarer zum Ausdruck kommen sollte. Die Tafelbilder der ersten Zeit sind meist datiert, und was sonst von unter Paul Brills Namen gehenden Bildern zahlreich erhalten ist, kann als Werkstattarbeit bezeichnet werden.

Mayer sieht im Gegensatz zu Bode Brill von Elsheimer abhängig und auch bei letzterem keinen Caraccieinfluß.

Jedenfalls zeigt sich in den folgenden Fresken der Sala Clementina des Vatikans, des Casino Rospigliosi und vor allem des Palazzo Rospigliosi der deutliche Einfluß der Elsheimerschen Kunst.

Ein Eingehen auf die übrigen Zeichnungen und Tafelbilder, deren Zahl sich noch vergrößern ließe, erübrigt sich an dieser Stelle.

Im Anhang gibt Mayer ein Verzeichnis der ihm bekannten Fresken, Tafelbilder, Zeichnungen und Stiche der beiden Brüder. Eine große Zahl von teilweise ganz brillanten Abbildungen erhöht den Wert der tüchtigen Arbeit. *Hanns Schulze.*

Ausstellungen.

Von der Florentiner retrospektiven Kunstausstellung 1911.

Seit etwa zwei Jahren hat man im Kunsthandel ebenso wie in der Kunstliteratur bemerken können, daß sich ein Umschwung der Kunstliebhaberei zugunsten des Seicento und Settecento vollzog, sei es, daß der Kunsthandel von dem noch wenig abgebauten Gebiet der jüngeren italienischen Kunst neue Einnahmen erhoffte, sei es, daß der Geist unserer Zeit wirklich in der ablebenden Kunst mehr Sympathien fand. Wie merkwürdig wäre dies letztere, da es doch erst zwanzig Jahre her ist, daß wir uns für das Quattrocento begeisterten, daß eine neue Kunstblüte aus dieser Begeisterung erwuchs und daß wir einige Jahre später sogar in der noch älteren Kunst des Trecento neue Anregungen zu finden hofften. Also so ganz innerlich begründet und folgerichtig scheint sich die neue Kunstmode nicht entwickelt zu haben. Man muß aber bedenken, daß zwei einander entgegengesetzte Strömungen nebeneinander herlaufen, daß wir eine vorwärts und eine rückwärts blickende, eine der Degeneration und eine der Regeneration zuneigende Bevölkerungsschicht haben. Die stärkere ist ohne Zweifel die regenerative, denn die Zeit eilt vorwärts.

Man darf dem italienischen Jubiläum dankbar sein, daß es uns in der retrospektiven Ausstellung im Palazzo Vecchio in Florenz einen Überblick über die italienische Malerei — nur um diese handelt es sich — vornehmlich des 18. Jahrhunderts ermöglicht hat. Natürlich findet sich manches Wertlose, aber man sieht vieles Charakteristische, und man hat auch Gelegenheit, einige wirkliche Perlen der Nachblüte der italienischen Kunst zu bewundern. Im 17. und 18. Jahrhundert setzt sich zunächst und im allgemeinen die aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts bekannte Strömung fort, also technische Virtuosität und Äußerlichkeit und theatralisches Pathos. Dabei ist es erstaunlich, wie rasch jene technische Virtuosität wieder verloren geht. So ist denn Ende des 18. Jahrhunderts tatsächlich nichts mehr vorhanden, weder Inhalt noch Form. Aber auch Italien brachte es Anfang des 19. Jahrhunderts zu einem Biedermeier. Dessen hauptsächliche Repräsentanten sind

Francesco Hayez, Guiseppe Bezzuoli, Adeodato Malatesta, Antonio Ciseri, Giov. Batt. Borghesi bis zu Giovanni Carnevali. Die Porträtbilder und Familienbilder aus dieser Zeit erinnern oft lebhaft an die gleichzeitigen des deutschen Biedermeiers, so das große Familienbild des Fürsten von Satriano von Natale Carte di Sicilia. Das Bild der Familie des Benizzi von Adeodato Malatesta (1806—1864) oder desselben Mädchen im Tüllkleid mit Hund könnte geradezu von Schadow gemalt sein. Auch Malatestas Familienbild des eigenen Hauses mit zwölf Personen sei erwähnt. Vergleicht man ein solches Bild mit einem ähnlichen aus der vorhergehenden Periode, etwa mit dem lebensgroßen Familienbild von Raggi, so fällt der Unterschied doch recht angenehm auf.

Von dem erwähnten Francesco Hayez (1791—1882), dem italienischen Biedermeier zuzurechnen, enthält die Florentiner Ausstellung mehrere gute Porträts, namentlich das der Seconda Moglie de Manzoni Donna Teresa Borri Stampa mit Großmutterhäubchen, dann das des Massimo d'Azeglio und das leider schlecht erhaltene Porträt der Princesse de Saint Antimo mit Schleier und weißem Kleid, nach vorn herabfallenden Locken, den Fächer in der Hand. Freilich sind alle diese Bilder etwas stumpf in der Farbe und gar zu glatt gemalt. Von Francesco Ciseri ist das Selbstporträt im Schlapphut vor einer Landschaft zu erwähnen, von Guiseppe Bezzuoli gleichfalls ein Selbstporträt als Jüngling, gut charakterisiert, wie ein Bild aus der Dietzschen Schule anmutend, und von Luigi Fabre das interessante Bild Vittorino Alfièris und der Gräfin Stollberg d'Albany, beide gut zusammengehend, aber der Mann kräftiger charakterisiert. De la Roches (1797—1856) Principe della Cisterna ermangelt der Leuchtkraft der Farbe. Giov. Nepomuceno Enders Maria Teresa di Savoia interessiert durch das schwärmerische Gesicht. Von Antonio Ciseri (1821 bis 1899) ist ein reizendes Kinderbild »la figlia« und von Vincenzo Ciseri ein Porträt eines Mannes mit rötlichem Vollbart in Profil zu erwähnen. Noch jünger ist Michele Gordigiani (1830—1910), von dem ein Selbstporträt, schlecht erhalten, hervorzuheben ist, während seine anderen Bilder, die hier zu sehen sind, recht schwach sind.

Wie in Deutschland ist dieser Biedermeier aber nur eine Fortsetzung des Empire, der dem Auftreten Napoleons direkt und indirekt zu verdanken ist. In dieser Richtung ist das Porträt der Elisa Baciocchia, Großherzogin von Toskana von Stefano Tofanelli (1750—1812) oder das der Paulina Bonaparte von Franc. Guis. Kinson sehr interessant, auch kostüm- und möbelgeschichtlich. Auch Gian Battista Lampi gehört hierher (vgl. das vortreffliche Porträt der Gräfin Triangi). Dann das Porträt der Marie Anne Elisa Bonaparte, Großherzogin von Toskana, umgeben vom Hof von Pietro

Benvenuti aus Arezzo (1769—1844) im Empirestil. Inhaltlich ist das letztgenannte Bild allerdings etwas schwach, die Gesichter ermangeln jeglichen geistigen Ausdruckes. Das gilt auch von dem wiederum kostümgeschichtlich interessierenden Bild der Marie Prinzessin Borghese in antiker Tracht von Robert Lefèvre. Von dem in denselben Kreis gehörenden Lorenzo Pécheux (1740—1821) sei sein Selbstbildnis und das für eine Geschichte der Kleiderstoffe hervorragend in Betracht kommende Porträt der Maria Luisa di Borbone aus der Pitti-Galerie angeführt. Endlich gehört hierher das interessante Bild d'Aurias, die Söhne Franz I., König von Neapel mit zwei sehr naiv aufgefaßten Harfenspielerinnen und einer Klavier spielenden Dame im Empirekleid. Zu beachten sind auf diesem Bilde die Vorhänge mit Spitzenkante in Zickzackmuster.

Das bedeutendste oder beste Bild der ganzen Ausstellung ist, von Velazquez bekanntem Borro abgesehen, das hier nicht voll zur Geltung kommt (es fängt übrigens an zu springen, ein großer Riß geht mitten hindurch), Caravaggios Laute spielendes Mädchen, ein ganz köstliches Bild, aus der Liechtenstein-Galerie stammend, rein malerisch sicherlich eines der köstlichsten Werke der Malerei, die wir besitzen, eine Harmonie in Gold-Gelb, wie sie so leuchtend Whistler nicht, kaum Rembrandt, vielleicht Giorgione hätte schaffen können. Das Kleid des Mädchens, das Haar, die Laute, die Violine, die Tischdecke, all das in verschiedenen Nuancen des Gelb und doch wundervoll zusammenstimmend, so daß man gerade hier zu sagen versucht ist: die Farben klingen! Und demgegenüber fällt sein anderes hier ausgestelltes Bild »Gruppe von Musizierenden« aus dem Besitz des Herrn Prof. Mariano Rocchi, Rom, ab, weil bei diesem die Farben stumpf sind und nichts Leuchtendes haben. Auch das hier befindliche Kolossalbild Pius V. wirkt matt.

Ein Pendant zu jenem prachtvollen eben erwähnten Bild einer Lautenspielerin von Caravaggio, das übrigens viele Risse hat und schleunigst zu restaurieren, unter Glas zu stellen und zu kopieren ist, bildet das zweitbeste Bild der Ausstellung, die im Zeichen der Laute steht, nämlich Leandro Bassanos »Giovane, die Laute spielend« aus dem Besitz des Fürsten Lubomirski-Krakau. Auch hier in leuchtendem Gelb das Gesicht des jungen Mannes, aber die Kleidung schwarz, aus der nur der weiße, weiche Hemdkragen hervorblitzt. Der Hintergrund dunkel, links etwas aufhellende Landschaft, vorn ein roter Tisch mit dem Notenblatt, rechts unten wird der trefflich gemalte Kopf eines Bernhardiners sichtbar. Die Ausstellung hat von der Hand Bassanos dann noch sein Selbstbildnis und vier andere weniger bedeutende Bilder. Lermolieff hat übrigens die Bedeutung Bassanos wohl zu schätzen gewußt.

Zu den interessantesten Bildern der Ausstellung, um bei dieser Klassifikation zu bleiben, gehören dann Carlo Dolcis (1611—1681) Arnolfo de Bardi in ungarischer Tracht, ein farbenprächtiges, lebhaft aufgefaßtes Bildnis, wie man es von diesem Maler nicht gewöhnt ist: die graublaue Uniform vor dem mattblauen Himmel, zur Seite die vortretende Eiche, das gibt eine ganz eigentümliche Note.

Dann Vittore Ghislandis (1655—1743) eigentümliches, fein charakterisiertes Porträt eines alten Ratsherrn von Bergamo, einem Herrn Beltrami in Mailand gehörig, mit kolossaler Allongeperrücke, hoher Stirn, eingefallenem Mund, Spitzenvorhemd und -manschette. Von demselben sei noch erwähnt das Porträt des Ambiveri Carmelitano, leider sehr schlecht erhalten; der lebhafte Kopf steht vorzüglich zu dem weißen Talar. Weiter sein vorzügliches Porträt »il gentiluomo« in graublauer Uniform mit schwarzem Schlapphut, die Farben sehr harmonisch zusammengehend, während seine anderen Bilder gerade in dieser Beziehung zu wünschen übrig lassen. Zu den interessantesten Bildern der Ausstellung gehört ferner Giacinto Rigauds (1659—1743) aus Florentiner Privatbesitz stammendes Porträt des Marquis Neri Corsini in der Fülle seiner Locken, in stolzer Haltung, der Mund zum Lächeln übergehend. — Von Reni, Guercino, ist nichts von Bedeutung auf dieser Ausstellung zu sehen, von Caracci ein gutes Selbstbildnis, von Ribera ein trefflich charakteristisches Bild »das Mädchen im Kostüm der Maria Egiziaca« (in Lumpen).

Große Leuchtkraft zeigt B. Strozzis (1581—1644) Doge Francesco Grizzi bei ganz dunklem Hintergrund; Kopfbedeckung und pelzverbrämtes Gewand stimmen gut zusammen. Strozzis andere hier ausgestellte Bilder sind schwach.

Von dem tüchtigen Maler Alessandro Varotari gen. il Padovanino 1590 bis 1650 ist ein interessantes Porträt eines Mannes in schwarzer Perrücke mit großen dunkelbraunen Augen zu erwähnen, einigermaßen wie ein altgriechisches Porträt anmutend.

Baciccio (1639—1709) ist durch ein treffliches Porträt Mario Chigis im Halbprofil vertreten, Federigo Barocdcio (1528—1612) durch ein höchst interessantes Kinderbild, den Fürst Federigo von Urbino darstellend als Knaben mit Ball und Schläger in Kostüm mit reichem Besatz (1607 bezeichnet). Desselben Bild »un religioso« aus der Wiener Galerie fällt dagegen ab. Von Scipione Pulzones (1550—1588) Bildern interessiert am meisten das Porträt Maffeo Barberinis, an den jüngeren Caravaggio erinnernd, während das Porträt der fünf Kinder Giordano Orsinis erheiternd, aber nicht sehr künstlerisch wirkt.

P. Longhi (1702—1785) ist in Florenz schlecht vertreten mit Ausnahme des aus der Liechtenstein-Galerie stammenden großen Rundbildes Senatore

Pisari im Staatsornat mit mächtigen gepuderten Locken, ängstlichem Kopfausdruck, die linke Hand mit dem Handschuh in die Seite gestützt, gut erhalten. Von A. Longhi sieht man ein hübsches Mädchenbild »bambina con cane«.

Sehr stark vertreten ist in Florenz die Gruppe der zeremoniellen Maler, d. h. aller derer, die das Porträt rein zeremoniell auffassen und zwar sowohl das Selbstbildnis (z. B. Francesco Solimena 1657—1747) als das Porträt von Hofleuten und Kavalieren — so meistens bei dem hier außerordentlich stark vertretenen Giusto Sustermans aus Antwerpen, in Florenz 1681 gestorben. Seine Bilder, wie im allgemeinen die Bilder aus der zweiten Hälfte des 17. und dem 18. Jahrhundert leiden unter dem starken Firnisauftrage. Das beste der Sustermanschen Porträts ist das des Kardinals Pamphily, die große Fläche rot, sehr dezent behandelt, das Gesicht fein geschnitten, der Ausdruck etwas leer. Ob das treffliche Bild der Familie Storsi von ihm herrührt, ist fraglich. Das Porträt der Olimpia Pamphily ist tüchtig, aber es ist schlecht erhalten. Zu den zeremoniellen Malern gehören auch l'Empoli mit seinen Kolossalporträts und G. Raggi mit einem Familienbild in Lebensgröße, Borgognone, Ceresa und der schon erwähnte L. Pécheux, wenn auch des letzteren Selbstbildnis interessiert. Die Ausstellung bietet aber hinreichende Beweise, daß das Settecento besonders im Porträt im Zeremoniellen künstlerisch untergeht. *Dr. Heinrich Pudor.*

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, München, Alte Pinakothek

zu adressieren.